FÜHRER DURCH DAS GROSZHERZOGLICHE MUSEUM IN WEIMAR.

Vergleichendes Verzeichnis

in den Katalogen von 1910 und 1913 und der bezüglichen Seiten im Führer.

Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.	Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.	Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.	Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.
1	1	—	35	35	9	69	65	—	103	101	84
2	2	—	36	36	—	70	66	—	104	102	84
3	3	23	37	37	—	71	69	—	105	103	—
4	4	23	38	38	—	72	71	22	106	105	51
5	5	—	39	39	—	73	5	—	107	106	43
6	6	—	40	42	20	74	72	—	108	107	43
7	7	8	41	40	20	75	86	23	109	104	—
8	8	8	42	41	—	76	87	23	110	—	—
9	9	8	43	43	20	77	85	23	111	116	57 f.
10	10	8	44	44	20	78	88	23	112	117	57 f.
11	11	9	45	45	—	79	84	23	113	110	57 f.
12	12	11	46	46	21	80	89	23	114	121	57 f.
13	13	—	47	47	20	81	90	23	115	126	57 f.
14	14	18	48	48	21	82	91	23	116	128	57 f.
15	15	11	49	49	21	83	92	23	117	122	57 f.
16	16	12	50	51	21	84	96	23	118	114	57 f.
17	17	16	51	50	21	85	93	23	119	113	57 f.
18	18	17	52	52	22	86	95	23	120	127	57 f.
19	19	—	53	53	—	87	94	23	121	—	—
20	20	18	54	54	22	88	67	—	122	123	57 f.
21	21	14	55	55	—	89	74	—	123	109	—
22	22	—	56	56	—	90	75	—	124	112	57 f.
23	23	8	57	57	—	91	76	22	125	119	57 f.
24	24	—	58	287	—	92	78	22	126	111	—
25	25	15	59	288	—	93	77	22	127	120	57 f.
26	26	14	60	61	22	94	79	—	128	124	57 f.
27	27	—	61	59	22	95	80	22	129	118	57 f.
28	28	10	62	60	22	96	81	—	130	125	57 f.
29	29	10	63	—	—	97	82	—	131	—	—
30	30	19	64	—	—	98	83	—	132	108	—
31	31	10	65	58	—	99	97	57	133	154	—
32	32	10	66	62	22	100	98	47	134	129	—
33	33	7	67	63	22	101	99	40	135	156	—
34	34	18	68	64	—	102	100	—	136	—	—

Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.	Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.	Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.	Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.
137	130	66	179	171	69	221	—	—	263	241	—
138	131	66	180	170	69	222	202	69	264	242	—
139	132	66	181	172	—	223	204	69	265	—	—
140	133	66	182	185	63 f.	224	203	69	266	—	—
141	139	32	183	182	63 f.	225	205	57	267	246	43
142	141	29	184	183	63 f.	226	206	57	268	247	43
143	142	29	185	184	63 f.	227	209	57	269	248	48
144	134	31	186	186	63 f.	228	208	57	270	249	—
145	137	32	187	—	—	229	210	57	271	—	—
146	138	32	188	181	57	230	207	57	272	251	41
147	135	31	189	187	44	231	211	57	273	250	41
148	136	31	190	173	46	232	212	—	274	253	84
149	143	33	191	179	56	233	213	55	275	265	—
150	—	—	192	175	56	234	214	50	276	270	70 f.
151	144	37	193	317	—	235	215	46	277	269	70 f.
152	145	36	194	180	56	236	216	47	278	254	70 f.
153	146	36	195	177	56	237	219	—	279	263	70 f.
154	140	32	196	174	56	238	224	55	280	255	70 f.
155	151	35	197	176	56	239	225	—	281	256	70 f.
156	148	31	198	178	56	240	153	39	282	262	70 f.
157	152	31	199	—	—	241	226	—	283	257	70 f.
158	149	31	200	189	—	242	227	54	284	258	70 f.
159	147	32	201	188	57	243	229	—	285	266	70 f.
160	150	34	202	190	46	244	228	85	286	264	70 f.
161	217	—	203	191	46	245	231	83	287	259	70 f.
162	155	—	204	192	50	246	230	38	288	260	70 f.
163	157	52	205	316	—	247	232	50	289	261	70 f.
164	161	52	206	193	45	248	233	—	290	268	70 f.
165	159	52	207	240	—	249	234	—	291	267	70 f.
166	158	52	208	—	—	250	235	—	292	271	70 f.
167	160	52	209	—	—	251	—	—	293	272	75 f.
168	162	—	210	—	—	252	—	—	294	—	—
169	163	47	211	—	—	253	236	67	295	273	83
170	164	27	212	—	—	254	237	—	296	274	—
171	165	27	213	—	—	255	194	39	297	275	85
172	166	53	214	—	—	256	196	—	298	276	45
173	167	—	215	195	—	257	238	43	299	277	—
174	168	83	216	197	—	258	315	—	300	278	—
175	169	—	217	198	—	259	239	44	301	—	—
176	—	—	218	199	—	260	244	—	302	279	—
177	—	—	219	200	—	261	245	—	303	280	—
178	—	—	220	201	—	262	243	—	304	—	—

Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.	Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.	Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.	Katalog 1913 Nr.	Katalog 1910 Nr.	Führer 1910 S.
305	281	45	333	297	53	361	320	48	389	6	—
306	283	49	334	298	53	362	322	48	390	352	—
307	284	49	335	300	—	363	321	48	391	354	—
308	282	49	336	299	—	364	319	—	392	355	—
309	—	—	337	301	39	365	323	50	393	356	—
310	—	—	338	302	83	366	324	50	394	357	—
311	285	—	339	—	—	367	326	—	395	360	—
312	286	—	340	—	—	368	327	—	396	361	—
313	289	—	341	303	48	369	328	—	397	362	—
314	290	—	342	304	—	370	329	—	398	363	—
315	295	81	343	305	47	371	330	—	399	365	—
316	295	81	344	306	52	372	331	—	400	367	—
317	295	81	345	307	—	373	332	—	401	368	—
318	295	81	346	—	—	374	333	—	402	369	—
319	295	81	347	—	—	375	336	—	403	370	—
320	295	81	348	—	—	376	338	—	404	373	—
321	293	—	349	—	—	377	340	—	405	374	—
322	294	—	350	—	—	378	341	—	406	376	—
323	291	82	351	—	—	379	342	—	407	377	—
324	291	82	352	—	—	380	343	—	408	378	—
325	291	82	353	308	42	381	344	—	409	379	—
326	291	82	354	309	42	382	345	—	410	380	—
327	291	82	355	310	54	383	346	—	411	381	—
328	291	82	356	311	53	384	347	—	412	382	—
329	292	—	357	312	54	385	348	—	413	383	—
330	296	82	358	313	45	386	349	—	414	387	—
331	296	82	359	314	45	387	350	—	415	388	—
332	296	82	360	318	—	388	351	—	416	389	—

RESEARCH LIBRARY
GETTY RESEARCH INSTITUTE

85-B 19264

FÜHRER DURCH DAS GROSZHERZOGLICHE MUSEUM IN WEIMAR.

Hof-Buch- und -Steindruckerei Dietsch & Brückner, Weimar.

BESUCHSZEIT.

Das Großherzogliche Museum ist geöffnet:

I. An Sonn- und Feiertagen von 11 bis 4 Uhr, vom 1. November bis Ende Februar von 11 bis 3 Uhr, Eintritt frei.

II. Im übrigen:

a) Im Sommerhalbjahr (16. April bis 15. Oktober):
Am Mittwoch von 10 bis 4 Uhr, Eintritt frei.
Am Dienstag, Donnerstag, Freitag und Sonnabend von 10 bis 4 Uhr, Eintritt 50 Pfg.

b) Im Winterhalbjahr (16. Oktober bis 15. April):
Am Mittwoch von 10 bis 3 Uhr, Eintritt frei.

Besichtigung des Großherzoglichen Museums außer den festgesetzten Besuchsstunden gegen Eintritt 1 Mk.

VORWORT.

Der Führer soll dem Laien die Orientierung in der Sammlung des Großherzoglichen Museums erleichtern, ohne ihn durch eingehende Beschreibungen zu ermüden, oder vom eigentlichen Zweck eines Museumsbesuches, dem Sehen und Genießen, abzulenken. Der Verfasser glaubte darum, durch möglichst kurz gehaltene, die historischen Zusammenhänge und die künstlerische Bedeutung der ausgestellten Werke skizzierende Bemerkungen seiner Aufgabe am besten gerecht zu werden. Der knappen Form des Textes entsprechend wurden auch die Anmerkungen auf ein Mindestmaß beschränkt. Eine ausführliche Bibliographie würde außerhalb des Rahmens vorliegender Arbeit fallen. Da es die Aufgabe eines Führers ist, nur auf das Wichtigste aufmerksam zu machen, so konnten natürlich nicht alle Kunstwerke erwähnt werden, und auch die Ehrengalerie wurde als nicht eigentlich zum Museum gehörig unberücksichtigt gelassen.

Von Professor Simon in Königsberg ging die Idee aus, einen illustrierten Führer durch das Weimarer Museum herauszugeben, und er ermöglichte die Verwirklichung dieser Idee durch Unterstützung mit reichen Mitteln. Es sei ihm darum von der Verwaltung des Museums aufrichtig und herzlich gedankt.

Der Verfasser sieht es als seine Pflicht an, an dieser Stelle auch zweier Männer zu gedenken, die als Direktoren des Museums in unermüdlichem Eifer die Samm-

lungen zu vermehren und sie nach modernen Anforderungen zu ordnen, bestrebt waren.

Hofrat Ruland hat als langjähriger Leiter des Museums mit feinsinnigem Verständnis vor allem die hervorragende Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen vermehrt und verwaltet.

Durch Hofrat Koetschaus energisches Eingreifen wurde das Museum von allen Schlacken befreit, die das Niveau der Sammlung herabdrückten. Seiner Energie verdankt das gesamte Museumswesen in Weimar eine ebenso gründliche wie notwendige Neugestaltung. Dank dieser Reorganisation ist die Aufmerksamkeit der Fachleute und des kunstverständigen Publikums in erhöhtem Maße auf die Weimarer Sammlungen gelenkt worden.

WEIMAR 1910

HANS VON DER GABELENTZ-LINSINGEN.

EINLEITUNG.

Viele unserer großen und kleineren staatlichen Sammlungen verdanken ihre Entstehung den fürstlichen Kunstkammern, die namentlich im 17. und 18. Jahrhundert von kunstliebenden Fürsten angelegt und gepflegt wurden. Als Ergebnis eines oft dilettantischen aber begeisterten Sammeleifers enthielten sie eine Menge von Kuriositäten, die wir heutzutage nur noch als Spielereien ansehen, daneben aber bargen sie auch eine Fülle seltenster Schätze, die zum wertvollsten Besitz unserer Museen gehören. Wenn wir auch oft sicheren Geschmack und strenge Methode bei den früheren Sammlern vermissen müssen, so fordert doch die Hingabe, mit der selbst in unruhigen und geldarmen Zeiten Schätze auf Schätze gehäuft wurden, unsere Achtung und Anerkennung heraus. Zur standesgemäßen Ausstattung fürstlicher Residenzen gehörte eine mit kostbaren Raritäten oder wertvollen Gemälden und Skulpturen gefüllte Kunstkammer ebenso notwendig, wie etwa die prunkvollen Möbel, die im italienischen oder französischen Stil angelegten Lustgärten usw.

Auch in Weimar war es ein Fürst, der der Liebhaberei seiner Zeit huldigend allerhand Kunstwerke sammelte und damit den Grund für die späteren Kunstsammlungen legte. Der Erbauer von Ettersburg und Wilhelmstal, Herzog Wilhelm Ernst (1683—1728), war der erste Weimarische Fürst, der sich in umfangreicherem Maße, als es früher geschah, die Pflege der Kunst angelegen sein ließ.

Die von ihm gesammelten Gegenstände wurden unter Anna Amalie mit der Herzoglichen Bibliothek vereinigt und in dem sogen. gelben Schloß aufgestellt (der jetzigen Bibliothek), wo sie sich zum Teil noch befinden. In der Bibliothek wurden u. a. während langer Zeit auch die

3 lebensgroßen Kurfürstenbilder Lukas Cranachs d. J. aufbewahrt, die bis zum Schloßbrand 1774 in der Gemäldegalerie des Schlosses hingen und beim Brand gerettet wurden.

Auf Anregung des Herzogs Karl August wurden die Sammlungen der Bibliothek wesentlich bereichert, indem ihnen die Bilder und Handzeichnungen aus dem Besitz der Herzogin Anna Amalie überlassen und die durch Fernow 1804 für den Herzog erworbenen Zeichnungen von Carstens hinzugefügt wurden. Diese bilden noch heute einen der interessantesten Bestandteile des Großherzoglichen Museums.

Ein Hauptverdienst an dem weiteren Ausbau der Kunstsammlungen in Weimar muß Goethe zugeschrieben werden, der für diese ebenso wie für die 1775 gegründete Freie Zeichenschule das regste Interesse zeigte. An der Spitze der letzteren stand der Maler Georg Melchior Kraus, der für seine engere Heimat durch seine radierten Thüringer Landschaften von besonderer Bedeutung geworden ist. Nach dessen 1806 erfolgtem Tode übernahm Heinrich Meyer, ein wenig bedeutender Weimarer Lokalkünstler, die Leitung der freien Zeichenschule. Ein Teil des fürstlichen Kunstbesitzes wurde dieser Schule zu Studienzwecken überwiesen, und im Jahre 1809 entschloß man sich, eine eigene und zwar öffentliche Kunstsammlung zu gründen, die zusammen mit der freien Zeichenschule im Fürstenhaus untergebracht werden sollte. Der Herzog gab die Anregung hierzu und Goethe formulierte die Wünsche seines Fürsten in einem Schreiben an den Geheimrat von Voigt, in dem er empfiehlt, die Aufstellung der bis dahin zerstreuten Kunstwerke »auf eine schickliche und geschmackvolle Weise vorzunehmen, welche einheimischen und auswärtigen Kunstfreunden, sowie den Studierenden, höchst angenehm und nützlich

sein müßte«. Auch wünscht er, »daß die sämtlichen Anstalten, welche Serenissimus hier und in Jena, teils gegründet, teils begünstigt, völlig in Eins gefaßt und daß, was bisher nach und nach geschehen, konsolidiert und in einem Stiftungsbriefe den Nachkommen überliefert und empfohlen würde«.

Die Aufsicht über die Kunstsammlung im Fürstenhaus führten die Beamten der Bibliothek. Karl Augusts Absicht, die Kupferstiche der Herzoglichen Bibliothek und den Goreschen Kunstnachlaß der Kunstsammlung, deren Leitung auch Heinrich Meyer übernehmen sollte, hinzuzufügen, unterblieb auf Goethes Rat. Die Zeichenschule wurde im Jahre 1815 nach dem Jägerhaus verlegt, während das Museum, Gemälde, Zeichnungen und plastische Werke enthaltend, erst 1822 unter Aufsicht des Professors C. Müller ebenda untergebracht wurde. Bis 1836 blieb die Kunstsammlung im gleichen Haus. Die Großherzogin Maria Paulowna bestimmte ihre Trennung von der freien Zeichenschule und Überführung nach dem Fürstenhaus, wo sie unter der Verwaltung von Schorn und Schuchardt stand. Durch den Ankauf der Zeichnungen von Cornelius und Genelli und des großen Kartons von Neher bereicherte die Fürstin die Bestände des Museums.

Aber auch im Fürstenhaus sollte das Museum nicht lange verbleiben. Im Jahre 1848 wurde das Gebäude anderen Zwecken dienstbar gemacht, und die Kunstwerke mußten teils im Wittumspalais, teils an anderen Orten untergebracht werden.

Inzwischen erhielten die Bestände manchen namhaften Zuwachs durch Geschenke des Großherzoglichen Hauses, durch Vermächtnis des Kunstforschers Rochlitz in Leipzig, Heinrich Meyers und der von Redernschen Erben, durch Legate der Hofmalerin Luise

Seidler und den Kunstnachlaß der Johanna Schopenhauer.

Für die stetig wachsenden Sammlungen erwiesen sich die beschränkten Räume des Wittumspalais als gänzlich unzureichend, und so entschloß sich der Großherzog Karl Alexander zu einem Museumsneubau, dessen Hauptbestandteil neben den schon vorhandenen Bildern und Skulpturen die Wandgemälde Friedrich Prellers bilden sollten. Der Landtag unterstützte den Wunsch des Großherzogs durch Verwilligung einer namhaften Summe in der richtigen Erkenntnis, daß es sich bei der Gründung eines Museums um die Erfüllung einer kulturellen Aufgabe handle, die nicht nur der Stadt Weimar, sondern dem ganzen Lande zugute kommen sollte.

Der Bau, dem österreichischen Architekten Josef Zitek übertragen, wurde im Oktober 1863 begonnen, 1868 vollendet. Am 27. Juni 1869 fand die Eröffnungsfeier statt.

Steinhäusers Kolossalgruppe »Goethe und Psyche« und Härtels »Fries der Hermannschlacht« wurden dem neuen Museum von der Großherzogin Sophie zum Geschenk gemacht, andere wertvolle Werke, Stiche, Zeichnungen und Bilder, darunter Schwinds »Sieben Raben«, wurden vom Großherzoglichen Haus, dem das Museum den Hauptbestand und wertvollsten Besitz verdankt, leihweise überlassen.

Unter den neuerdings dem Museum von Sr. Königl. Hoheit dem Großherzog Wilhelm Ernst als Leihgaben überwiesenen Kunstwerken erwähnen wir als besonders wichtig und wertvoll für die Sammlung das Selbstporträt Rembrandts die drei Interieurbilder von Kersting, die Landschaften von Hackert und Friedrich, das große Bild von Menzel.

I. ABTEILUNG.

DIE SKULPTUREN.

Die Sammlung der Gipsabgüsse wurde im wesentlichen durch Übernahme der in der Großherzoglichen Bibliothek befindlichen Werke und durch Ankäufe im Eröffnungsjahr des Museums (1869) gebildet. In den 70er und 80er Jahren kamen durch Kauf und Schenkungen noch andere Werke hinzu, unter denen die Abgüsse nach Michelangelos Skulpturen besonders hervorgehoben werden mögen, sodaß schließlich eine ziemlich stattliche Zahl von Gipsabgüssen im Museum vereinigt wurde. Trotzdem bieten diese keinen systematischen Überblick über die antike und neuere Plastik, denn bei der Auswahl waren in erster Linie ästhetische Gesichtspunkte maßgebend. Große und wichtige Epochen der Kunst (der archäische und strenge vorphidiasische Stil, die pergamenische und römische Kunst, das Mittelalter, die italienische Kunst der Frührenaissance, die Kunst in den Ländern diesseits der Alpen) sind fast gar nicht vertreten. Dafür finden wir aber eine Anzahl der berühmtesten Antiken, die jedem Kenner der italienischen Sammlungen, des Louvre und des britischen Museums wohlbekannt sind, und die Mehrzahl der Skulpturen des größten Bildhauers neuerer Zeit des Michelangelo hier vereinigt.

Von den Skulpturen der Antike sei der Dornauszieher (Nr. 33)* an erster Stelle genannt. Das Original ist wohl nie, jedenfalls nie für lange Zeit, den Augen der Beschauer entzogen gewesen, wie die zahlreichen Kopien aus dem Mittelalter (u. a. am Magdeburger Dom) und der Renaissance beweisen. Sixtus IV. ließ die Figur im Jahre 1471 im Konservatorenpalast zu Rom aufstellen. Die strenge Stilisierung der Haare, die herben und knappen Formen des jugendlichen Körpers und die

* Die Nummern korrespondieren mit denen des neuen Katalogs.

schlichte Behandlung des mehr ernsten als anmutigen Knabengesichts weisen das Bronzeoriginal dem 5. Jahrhundert v. Chr. zu.

Von den berühmten Parthenon-Skulpturen besitzt das Weimarer Museum 2 Reliefs vom Fries und 3 Figuren vom Ostgiebel (Nr. 7—10. Die Originale brachte Lord Elgin 1814 nach England.) Der Tempel der Athena Parthenos auf der Akropolis wurde unter Phidias' Leitung von ca. 450—438 v. Chr. erbaut. Zu den ältesten Skulpturen gehören die Metopen, etwas jünger sind die Figuren vom Fries der Cella, die den Aufzug athenischer Bürger beim Feste der großen Panathenaeën darstellen. Meisterhaft in Komposition und Bewegung ist die Wiedergabe der spärlich bekleideten oder nackten Jünglinge auf ihren sich bäumenden Pferden (man beachte das Größenverhältnis zwischen Roß und Reiter!). Vielleicht erst nach der Einweihung des Tempels im Jahre 438 v. Chr. wurden die Giebelskulpturen geschaffen. Sie gehören zu den großartigsten Figuren, die jemals eines Meisters Hand gelangen. Die 2 weiblichen Gestalten stellen die Moiren (die Schicksalsgöttinnen) dar, während wir in dem in freier, edler Haltung gelagerten Jüngling den attischen Heros Kephalos erkennen müssen (früher als Theseus bezeichnet). Die großzügige Behandlung des nackten männlichen Körpers in seiner einfach klaren Gliederung ist ebenso bewundernswert, wie die wundervolle, alle Reize des Körpers aufs höchste steigernde Gewandstilisierung bei den zu schöner Gruppe vereinigten Frauengestalten.

Den Stil des 5. vorchristlichen Jahrhunderts zeigt auch die sog. Matteische Amazone (Nr.23), deren Original sich im Vatikan befindet (der Kopf nicht zugehörig). Man vermutet in ihr ein Werk des Phidias, der, wie Plinius berichtet, im Wettbewerb mit den Künstlern Polyklet,

Kresilas und Phradmon eine Amazonenstatue für einen Tempel in Ephesos arbeitete. Die auffallende Haltung der Figur ist vielleicht dadurch zu erklären, daß Phidias eine Amazone hat darstellen wollen, die auf ihre Lanze gestützt sich aufs Pferd zu schwingen, im Begriff steht.

Der strenge und großartige Stil des 5. Jahrhunderts wandelte sich im 4. Jahrhundert zu einem mehr anmutigen, reizvollen und blühend-sinnlichen um, den wir vor allem durch Praxiteles (tätig zwischen 370—336 v. Chr.) vertreten sehen. Ein selten glücklicher Zufall hat uns eine Originalskulptur des Praxiteles erhalten, die im Heratempel zu Olympia an der Stelle gefunden wurde, wo sie noch Pausanias auf seiner Reise durch Griechenland (ca. 160—180 n. Chr.) gesehen hatte. Es ist der berühmte Hermes mit dem kleinen Dionysos auf dem Arm (Nr. 11). Der Gipsabguß gibt freilich nur einen sehr unvollkommenen Eindruck des herrlichen Originals aus parischem Marmor wieder, doch erkennt man auch an ihm das völlig veränderte Schönheitsideal der griechischen Kunst des 4. Jahrhunderts. Die Formen sind üppig und weich, von bestrickendem sinnlichen Reiz. Die ungezwungene Haltung des Kopfes und jugendlichen Körpers, der Ausdruck der edlen Gesichtszüge sind von freiester Anmut, mehr das Menschliche als das Göttliche im Wesen des Dargestellten zur Anschauung bringend.

Ähnliche Vorzüge finden wir auch im kapitolinischen Satyr des Praxiteles (Nr. 35) wieder, der uns leider nur in einer römischen Kopie erhalten ist. Durch das Anlehnen der Figur an einen Baumstamm ist ihr ein wunderbarer Schwung gegeben, der alle Linien des Körpers in prachtvollem Rhythmus bewegt. Der Ausdruck heiterer Selbstgenügsamkeit auf dem lieblichen Knabenantlitz charakterisiert trefflich das sorglose Naturwesen, in

dem kaum noch leise Anklänge (die leicht zugespitzten Ohren) an das aus Mensch und Tier gemischte Fabelwesen erinnern. Einen Beweis für die Beliebtheit der Figur kann man darin finden, daß man gegen 70 Nachbildungen des praxitelischen Satyr aus römischer Zeit kennt.

Bewundern wir in Praxiteles eine durch Schönheit und Grazie verklärte Sinnlichkeit, so wird dagegen durch seinen jüngeren Zeitgenossen Lysippos (nachweisbar 336—312 v. Chr.) eine Kunstrichtung vertreten, die in der Bildung straffer, sehniger, durch die Übungen der Palästra geschulter Körper ihr Ideal suchte. Man spricht von einem lysippischen Kanon, wie man von einem polykletischen spricht. Der lysippische Kanon, d. h. der Maßstab für den Körperbau, ist schlanker und feingliedriger als bei Polyklet. Die Formensprache ist eleganter, die Körper sind elastischer nicht nur im Vergleich zu den Werken des 5. Jahrhunderts, sondern auch zu denen des Praxiteles. Im Apoxyomenos des Vatikans (Nr. 31), einem Jüngling, der mit dem Schabeisen den Staub der Palästra entfernt, und im betenden Knaben (Nr. 32) des Berliner Museums sehen wir Beispiele für den lysippischen Kanon. Den Werken des Lysippos fehlt der sinnliche Zauber praxitelischer Kunst, aber sie erfreuen uns durch Frische, Natürlichkeit und herbe Knabenschönheit.

Dem 4. Jahrhundert v. Chr. gehören die Idealfigur des Sophokles im Lateran (Nr. 28) und die Porträtstatue des Aeschines im Museo Nazionale zu Neapel (Nr. 29) an. Die erstere gilt als eine Marmorreplik eines Bronzestandbildes, das in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts im Dionysostheater zu Athen auf Befehl des Lykurgos aufgestellt wurde, also lange nach dem Tode des Dichters, der 406 v. Chr. starb. In der

schönen männlichen Figur darf man nicht sowohl nach Porträtähnlichkeit mit dem großen Tragiker suchen, als vielmehr einen idealen Ausdruck für die Persönlichkeit des Dichters finden, wie er sich durch seine Werke den Griechen des 4. Jahrhunderts darstellte. Die freie, selbstbewußte und hoheitsvolle Haltung des stolzen Hauptes, das mehr das Haupt eines Gottes als eines Menschen zu sein scheint, läßt auch uns noch die Züge des Dichters eines Oedipus, einer Antigone, einer Elektra erkennen.

Eine Porträtstatue im eigentlichen Sinne ist der Aeschines. Die Haltung ist ähnlich wie bei der vorigen Figur, der etwas bekümmerte Ausdruck des Gesichts aber zeigt viel mehr Wirklichkeitssinn als die Statue des Sophokles. Überhaupt ist der berühmte Redner, der leidenschaftliche Gegner des Demosthenes und Parteigänger des Königs Philipp von Mazedonien vom Künstler außerordentlich charakteristisch aufgefaßt worden.

Als Repräsentant des im 4. Jahrhundert ausgebildeten Zeustypus erscheint der weit überlebensgroße Kopf des Gottes, der unter dem Namen des Zeus von Otrikoli (Nr. 12) weltberühmt geworden ist. In diesem vatikanischen Zeuskopf sehen wir die vorzügliche römische Nachbildung eines griechischen Originals (das Material ist carrarischer Marmor). Das Gesicht von einer Fülle mähnenartigen Haares und einem üppig wallenden Bart umrahmt, mit der hohen spitzzulaufenden Stirn, den ernsten tiefliegenden Augen, dem vollen Mund, dem Pathos seines Ausdrucks übt einen merkwürdig ergreifenden Zauber aus.

Eins der bekanntesten Werke des gesamten klassischen Altertums, das, durch tausendfältige Wiederholungen und Reproduktionen populär geworden, zum festesten Bestand unserer Kenntnis griechischer Kunst gehört, ist der Apollo von Belvedere (Nr. 15). Das Original (wahr-

scheinlich aus Bronze) wurde vermutlich von Leochares im 4. Jahrhundert v. Chr. geschaffen. Die vatikanische übrigens trefflich gearbeitete Marmorstatue ist wohl als eine Replik des 2. Jahrhunderts v. Chr. anzusehen. Sie wurde unter Julius II. bei Grottaferrata gefunden und in dem damals neu erbauten Belvedere des Vatikans aufgestellt. Mit Recht hat man an der Figur, die in der Linken den Bogen, in der Rechten vielleicht einen Lorbeerzweig hielt (beide Hände von Montorsoli einem Schüler Michelangelos ergänzt), die wundervoll leichte und schwebende Haltung, den göttlichen Ausdruck, den herrlichen Körperbau bewundert. Will man die Figur richtig beurteilen, so muß man all die zahllosen schlechten Kopien, durch die sie banalisiert ja entweiht worden ist, vergessen, man muß sich den Eindruck zu vergegenwärtigen suchen, den sie bei ihrer Auferstehung aus der dunklen Erde zur Zeit des Cinquecento machte, da die Begeisterung für die Antike wie ein Sturmwind die Gemüter erregte und man jeder literarischen und künstlerischen Spur des klassischen Altertums mit Bewunderung und hingebender Liebe folgte. Damals wurde der Apoll von Belvedere wie eine Offenbarung begrüßt und empfunden. Unsere Augen, durch den Anblick griechischer Originalwerke verwöhnt, sehen die Figur freilich mit kritischeren Blicken an, aber auch so noch empfinden wir die hohe Absicht des Künstlers, die klare und scheinbar mühelos konzipierte Schönheit des Werkes.

Ob die sog. Artemis von Versailles (Nr. 16) mit dem Apoll von Belvedere ursprünglich zusammengehörte, wie man früher annahm, ist fraglich. Sie wurde von Franz I. nach Frankreich gebracht. In der Stellung zeigt sie allerdings eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Apoll, aber in ihrem Gesicht vermissen wir den feurigen in sich gesammelten Ausdruck, den wir an der vatikanischen

Statue bewundern, und auch das Gewand zeigt eine gesuchte Fülle von Motiven, die eher der hellenistischen Kunst des 3. Jahrhunderts v. Chr. als der Blütezeit der griechischen Plastik im Zeitalter des Skopas, Praxiteles und Lysippos eigen war.

∴

Die Kunst hellenistischer Zeit zeichnet sich durch Erweiterung des Stoffgebietes, durch virtuosenhafte, nicht selten übertriebene Behandlung der Formen und souveräne Beherrschung der Technik, endlich durch eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit vor der Kunst älterer Zeit aus. Wir sehen in dieser Epoche Werke entstehen, die durch ihr grandioses Pathos, durch die Kühnheit ihrer Konzeption, durch ihren Formenreichtum uns hinzureißen vermögen, aber seltener empfinden wir die stumme Ergriffenheit, wie vor den Werken phidiasischer Zeit, seltener eine reine Sinnenfreude, wie angesichts der praxitelischen Gestalten.

Nicht mit Unrecht hat man die hellenistische Kunst dem italienischen Barock des 17. Jahrhunderts verglichen. In beiden Epochen lebt ein fast möchte man sagen aufrührerischer Geist, ein nervöses Suchen nach überraschenden Effekten und packenden Sensationen, ein an Frivolität grenzendes Spiel mit neu gewonnenen Fähigkeiten, das selbst über die Grenzen der durch das Material bedingten Möglichkeiten hinaus getrieben wird. Keine Aufgabe ist zu schwer, als daß sie nicht mit Leidenschaft aufgegriffen, oft mit höchster Bravour gelöst würde. So entstehen Gruppen von unerhört kühnem Aufbau, Genrefiguren, die eine Welt neuer Empfindungen erschließen. Vor dem Gewaltsamen schrickt die Kunst nicht zurück, nicht vor dem Schrecklichen, Häßlichen und Gemeinen. Es wäre falsch, wollte man an die

hellenistische Kunst den gleichen Maßstab anlegen, wie an die rein griechische Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts. Aus anderem Geist geboren, verkörpert sie auch wesentlich andere Ideale, denen sie mit ebensolcher Energie folgt wie die frühere Zeit den ihrigen. Man darf die pergamenischen Skulpturen nicht mit den Giebelskulpturen des Parthenon, die mediceische Venus nicht mit einer Athena des Phidias, den Laokoon nicht mit dem Hermes des Praxiteles in Parallele setzen, um nicht zum ungerechten Beurteiler der hellenistischen Kunstschöpfungen zu werden. Ein jedes dieser Meisterwerke will aus dem Geiste seiner eigenen Zeit empfunden und verstanden werden.

Ein Werk der älteren hellenistischen Zeit ist die Ringergruppe (Nr. 26), deren Original in der Tribuna der Uffizien zu Florenz steht. Sie wurde gleichzeitig mit den florentiner Niobiden gegen Ende des 16. Jahrhunderts beim Lateran in Rom gefunden. Die beiden antiken Köpfe sind nicht die ursprünglichen, sondern gehörten wahrscheinlich zu den Niobiden. Die Gruppe zeigt in ihrem klaren Aufbau, in der Virtuosität, mit der die beiden nackten miteinander verschlungenen Körper wiedergegeben sind, alle Vorzüge der hellenistischen Kunst. Die Stellung der beiden Jünglinge, der Moment des Sieges des einen über den anderen, ist durchaus naturwahr aufgefaßt und wirkt so überzeugend, daß unsere Teilnahme an dem Vorgang unmittelbar geweckt wird.

Die schlafende Ariadne (Nr. 21) nach einem Original des 2. Jahrhunderts v. Chr. (das vatikanische Exemplar befand sich schon zur Zeit Julius II. in der päpstlichen Sammlung und ist vermutlich eine römische Kopie des ersten nachchristlichen Jahrhunderts) charakterisiert die hellenistische Kunst nach einer anderen Richtung. An

der Figur interessiert uns in erster Linie die Gewandbehandlung und die Art, wie der unruhige Schlaf in der Haltung der ganzen Figur zum Ausdruck kommt. Die hin- und herwogenden, hier sich kreuzenden, dort kunstvoll sich zusammenballenden Faltenmotive spiegeln die erwartungsvolle, rasch wechselnde Stimmung der Schläferin, der sich Dionysos nahte, trefflich wieder. Welch ein Unterschied zwischen diesem mit äußerster Feinheit aber dabei etwas kleinlich stilisierten Gewande und dem grandiosen Wurf der phidiasischen Stoffbehandlung!

In die Regierungszeit des Papstes Julius II., die für die erweiterte Kenntnis der antiken Kunst so überaus glücklich war, fällt auch die Auffindung der Laokoongruppe (Nr. 25). Plinius hat uns die Namen der Künstler überliefert, es waren die rhodischen Bildhauer Agesandros, Polydoros und Athenodoros.

Diese Gruppe hat jahrhundertelang die Gemüter der bildenden Künstler und Schriftsteller aufs tiefste erregt, sie riß Michelangelo zu höchster Bewunderung hin und forderte den Spott Tizians heraus, der eine berühmte Karikatur entwarf, auf der er an Stelle des trojanischen Priesters und seiner beiden Söhne 3 Affen zeichnete (von Boldrini in Holz geschnitten). Lessing knüpfte seine berühmten ästhetischen Betrachtungen an diese Gruppe an, Goethe entwickelte aus ihr seine allgemeinen Kunstgesetze. Er bewunderte daran die Kenntnis des menschlichen Körpers, die Wiedergabe des Charakteristischen, die ideale Auffassung, Schönheit und Anmut, und nannte sie das »geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit«. Über die Wahl des Moments sprechend, in dem die Gruppe erscheint, schreibt er das schöne Wort: »Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt«.

Auf die schrankenlose Bewunderung und Anerkennung folgte in unseren Tagen eine gewisse Reaktion. Man fand die Grenzen des Darstellbaren schon überschritten, man sah in ihr das Produkt einer Zeit, die zu den äußersten Mitteln greifen mußte, um die erschlafften Sinne aufzureizen. Freilich führt ein weiter Weg von der stillen Größe des Phidias zu diesem Werk, in dem die Leidenschaft in ihrer höchsten Steigerung erscheint. Seit den Tagen Lessings und Goethes hat unsere Kenntnis der klassischen namentlich griechischen Kunst so ungeahnte Fortschritte gemacht, daß wir in der Laokoongruppe nicht mehr ein gänzlich vereinzeltes Werk höchster Kunstvollendung zu erblicken vermögen. Uns wird die griechische Kunst des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts tiefer ergreifen als dieses Bravourstück des hellenistischen Barock, aber wir dürfen nicht vergessen, daß weder Winckelmann noch Lessing oder Goethe die Parthenonskulpturen oder den Hermes von Olympia kannten, ja daß sie kaum je ein griechisches Originalwerk gesehen hatten, sondern ihre ganze Kenntnis von der Antike fast ausschließlich auf die Anschauung römischer Kopien gegründet war.

Die Gruppe selbst spricht eine so deutliche Sprache, daß wir nicht näher auf sie eingehen wollen. Goethes herrliche Worte über dieses Werk werden auch uns trotz aller veränderter Kunstanschauung tiefe Einblicke in das Wesen des Künstlerischen werfen lassen.

Das antike weibliche Schönheitsideal der späteren griechischen Zeit finden wir in 3 Figuren der Aphrodite verkörpert, von denen unser Museum die Gipsabgüsse besitzt.

Am meisten umstritten, sofern es den Zeitpunkt ihrer Entstehung betrifft, ist die Venus im Louvre, nach ihrem Fundort von Melos (Nr. 17) genannt. Im Jahre 1820

auf der Insel Milo (Melos) entdeckt, erregte die Statue bei ihrem Bekanntwerden sofort und mit Recht die höchste Bewunderung. Über die Epoche, der man diese herrliche Schöpfung verdankte, gingen die Meinungen weit auseinander. Manche glaubten, ein so vollendetes Werk könne nur in der Zeit des Phidias entstanden sein, andere meinten, den Stil des Skopas oder Praxiteles in ihr wiederzufinden, und wieder andere wollten in ihr ein Werk hellenistischer Zeit vom Ende des 2. oder Anfang des 1. vorchristlichen Jahrhunderts bewundern. Vielleicht mag die letzte Meinung am meisten Wahrscheinlichkeit für sich haben, jedenfalls ist an die Epoche des Phidias nicht zu denken.

Den gleichen Zweifeln begegnet man hinsichtlich des Motivs, in dem die Göttin dargestellt ist. Daß sie ihr Spiegelbild in einem Schild betrachtete (ähnlich der sogen. Venus von Capua in Neapel oder der Nike in Brescia), möchte man doch nicht annehmen, denn durch die Zutat eines Schildes würde die Harmonie der Linien wesentlich gestört sein. Vielleicht war ihr linker Arm aufgestützt, während die rechte Hand vor ihrem Schoß ruhte. Die meisterhafte Behandlung des Körpers und des Gewandes, die sich von kleinlicher Auffassung ebenso entfernt hält wie von Übertreibungen, stellt das Werk auf die gleiche Stufe mit den erlesensten Meisterwerken der Antike. Der Typus des Kopfes scheint die Heiligkeit und Schönheit der Göttin in wunderbarem Zusammenklang zu vereinigen.

Vielmehr als Weib denn als Göttin mutet uns die Aphrodite in der kapitolinischen Statue an. Die Venus vom Kapitol (Nr.18) ist eine treffliche römische Kopie nach einem hellenistischen Original. Die Göttin ist ganz nackt dargestellt, im Begriff ins Bad zu steigen. Sie deckt mit ihren Händen Brust und Schoß und wendet

den Kopf fast scheu zur Seite, als fürchte sie, von neugierigen Augen gesehen zu werden. Die künstliche Frisur, die genrehafte Auffassung der ganzen Gestalt mit ihren rein menschlich schönen Formen unterscheidet sie sehr wesentlich von der melischen Aphrodite.

Noch mehr ins Genrehafte, ins Graziös-Kokette erscheint der Typus der nackten Göttin in der Figur der mediceischen Venus (Nr. 20) abgewandelt. Hier sehen wir nur noch das nackte schöne Weib, das, ihren sinnlichen Zauber wohl kennend, bewundert sein will und ohne Befangenheit ihren blühenden Körper zur Schau stellt. Sprachen wir vorhin bei Betrachtung der hellenistischen Kunst von einem antiken Barock, so erinnert uns diese Gestalt noch mehr an das sinnlich-heitere, etwas gefallsüchtige Rokoko.

In starkem Gegensatz zu der eben besprochenen Figur steht die weibliche Statue aus Herkulaneum (Nr. 34) im Dresdener Albertinum, vermutlich ein Werk römischer Kunst aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. Sie wurde im 18. Jahrhundert auf dem Boden des durch den großen Vesuv-Ausbruch im Jahre 79 n. Chr. verschütteten Herkulaneum gefunden und gab den Anlaß zu weiteren Ausgrabungen, die dann so überraschende Resultate zutage brachten. Man vermutet in ihr eine Ehrenstatue für eine verdiente römische Frau. Anmut und Würde verbinden sich in seltener Weise in dieser verhüllten Gestalt, die uns wie das antike Idealbild weiblicher Sittsamkeit und vornehmer Zurückhaltung erscheint.

Wenn wir erst an dieser Stelle der ludovisischen Hera (Nr. 14) gedenken, so geschieht es deshalb, weil dieser Kopf sicher erst in römischer Kaiserzeit entstand, und es zweifelhaft ist, ob wir in ihm die Weiterbildung eines älteren griechischen Originals etwa aus der Zeit des ausgehenden 4. Jahrhunderts v. Chr. oder aber eine

originale römische Schöpfung erblicken dürfen. Das beste daran möchte doch wohl griechischem Geiste entlehnt sein. Die Anerkennung, die die Juno Ludovisi besonders bei Winckelmann und Goethe fand, der sie mit einem Gesang Homers vergleicht (Italienische Reise 6. Januar 1787), ist allbekannt. Der Kopf war bestimmt, in eine Kolossalstatue eingelassen zu werden. Der hoheitsvolle, herbe und strenge Ausdruck will dem durch den Anblick griechischer Originale verwöhnten Auge doch etwas leer, die glatte und nüchterne Behandlung der Haare und des Gesichts trocken und wenig reizvoll erscheinen, so daß wir nicht ganz in das begeisterte Lob einstimmen können, das ihr in früherer Zeit so bereitwillig gespendet wurde.

Wie mächtig griechisches Kunstempfinden auch noch auf die spätere römische Kaiserzeit einwirkte, lehrt uns die schöne Statue des Antinous (Nr. 30). Der vergötterte Liebling des Kaisers Hadrian (117—138 n. Chr.) zeigt ganz das Formenideal früherer (polykletischer) Kunst. Der eher nüchterne und auf das Charakteristische gerichtete Geist der römischen Künstler wäre nicht imstande gewesen, dieses Bild vollkommener Jugendschönheit zu schaffen, selbst wenn der Dargestellte wirklich alle Vorzüge vereinigte, die in seinen zahlreichen Statuen erscheinen, hier mußte hellenischer Geist die Hand des Künstlers führen. Wohl vermissen wir an der glatten Oberflächen-Behandlung die unnachahmliche Meisterschaft griechischer Originalschöpfungen des 5. oder 4. Jahrhunderts, aber doch geht ein eigenartiger durch den schwermütig-träumerischen Ausdruck des Gesichts gesteigerter Zauber von dieser Figur aus, die uns wie von den letzten Strahlen der untergehenden griechischen Kunst verklärt zu sein scheint.

Von Bildhauern neuerer Zeit ist Michelangelo (geb. 1475, gest. 1564) besonders reich vertreten. Aus der Jugendzeit des Meisters (vor 1494 entstanden) sehen wir zwei Reliefs der Casa Buonarroti in Florenz, den Kampf der Kentauren und Lapithen (Nr. 41) und die sogen. Madonna an der Treppe (Nr. 40). Beide verraten schon durch ihre kühne Komposition und durch die Beherrschung der Formen den kommenden Meister. Der genial entworfene Kentaurenkampf geht weit über das hinaus, was gleichzeitige italienische Bildhauer wagten, das Madonnenrelief zeigt die enge künstlerische Verwandtschaft, die Michelangelo mit seinem Vorgänger Donatello verband.

Wenige Jahre nach diesen Erstlingsarbeiten entstand der trunkene Bacchus von 1497 (Nr. 44. Im Museo Nazionale zu Florenz), der, im Motiv antik, doch durchaus von modernem Geist durchdrungen ist. Die weichlichen Formen kontrastieren merkwürdig mit dem herben Schönheitsideal, das sonst den Figuren Michelangelos eigen ist.

Die Pietà in der Peterskirche zu Rom (Nr. 43), 1498 bestellt und 1499 vollendet, zeigt bereits die volle Meisterschaft des Künstlers. In wundervoller Weise wurde hier die schwierige Aufgabe gelöst, an der so viele Künstler sich versuchten. Die Mutter ist mit dem Leichnam ihres Sohnes zu einer organischen Gruppe verschmolzen, die ganz in sich geschlossen wirkt. Der Reichtum an Motiven in der Haltung und Bewegung der Figuren und in der Faltengebung ist wahrhaft erstaunlich und zeigt, mit welch souveräner Beherrschung der Meister die Form zu behandeln wußte. Im Ausdruck der beiden Köpfe ist der Schmerz in maßvoller aber tiefergreifender Weise angedeutet.

Die Madonna der Liebfrauenkirche in Brügge (Nr. 47) und die andere mit dem kleinen Johannesknaben im

Hintergrund (Nr. 46. Florenz, Museo Nazionale) gehören derselben Entwicklungsstufe an, beide sind gleich ausgezeichnet durch ernste Stimmung und Harmonie in der Komposition.

1505 wurde Michelangelo von Julius II. nach Rom berufen, für den er das in den riesenhaftesten Dimensionen geplante Grabdenkmal des Papstes ausführen sollte. Bis zum Tode des Papstes (1513) arbeitete Michelangelo an diesem menschliche Kräfte fast übersteigenden Werke, das bekanntlich nie vollendet wurde. Die Kolossalfigur des Moses (Nr. 51) in S. Pietro in Vincoli zu Rom, die beiden sog. Sklaven im Louvre (Nr. 48, 49) und die kauernde Jünglingsfigur in Petersburg (Nr. 50) sind Teile des Grabmals, das, wenn es ganz zur Ausführung gekommen wäre, auf Erden nicht seines Gleichen gehabt hätte. Der Moses ist einer jener Staunen und Schrecken erregenden Übermenschen, die nur Michelangelo hat erfinden können. Nicht nur die gewaltigen Formen, sondern auch die zur stärksten Willensäußerung gesammelte Kraft des Ausdrucks gehen über menschliches Maß hinaus. Einen Helden schuf der Künstler, der, furchtbar in seinem Zorn, alle Widerstände allein durch die Macht seines Blickes niederzuwerfen scheint, eine Verkörperung ungebändigten Heroentums, wie wir es im Alten Testament lebendig finden.

Im starken Gegensatz zu dem altjüdischen Heros stehen die beiden Sklaven, nackte Jünglingsfiguren, deren Empfindungen in Sehnsucht und Schmerz aufgelöst, deren prachtvolle Körper von psychischen Leiden durchzittert werden, denn nicht äußere Fesseln sind es, die ihnen Leiden schaffen, sondern ein tiefes inneres Weh verschließt ihren Mund der Klage.

Die kauernde Jünglingsfigur mit ihren interessanten Überschneidungen zeigt uns wiederum, mit welcher

Meisterschaft Michelangelo die Formen zu behandeln und geschlossene plastische Wirkungen zu erzielen wußte.

Die 1521 vollendete nackte Christusfigur (Nr. 52. Rom, S. Maria sopra Minerva) fesselt vor allem durch ihr Bewegungsmotiv und die meisterhafte Modellierung, während der Kopf des Brutus (Nr. 54, ca. 1540 vollendet. Florenz, Museo Nazionale) durch zwingende, die Gesichtszüge ebenso wie die Haltung beherrschende Charakteristik ausgezeichnet ist.

∴

Drei Originalskulpturen aus Holz (Nr. 59—61) sind neuerdings in das Museum gekommen, die den Stil der deutschen Spätgotik repräsentieren, eine Pietà schwäbischer Herkunft und zwei fränkische Holzfiguren. Die Pietà ist zwar nur eine handwerksmäßige Arbeit des 15. Jahrhunderts, zeigt aber deutlich, welch eindringliche Wirkungen der deutsche Naturalismus der Spätgotik auch bei anspruchslosen Werken zu erzielen wußte. Die Figuren des hl. Andreas mit dem Kreuz und der Madonna auf der Mondsichel sind wohl gelungen in der Charakteristik, die wie so oft bei gleichzeitigen deutschen Werken über manche Mängel und Ungeschicklichkeiten im Formalen hinweghelfen muß.

Von den Gipsabgüssen nach Werken späterer Künstler genügt es die beiden Kriegermasken (Nr. 77, 78) Andreas Schlüters (geb. 1664, gest. 1714), die Parze Atropos von Carstens (Nr. 62), den Ganymed (Nr. 80) Thorwaldsens (geb. 1771, gest. 1844), die Nacht mit Schlaf und Traum (Nr. 76) von Johannes Schilling (geb. 1828, gest. 1909) und den Fries (Nr. 71) von Karl August Härtel (geb. 1831, gest. 1894) zu erwähnen.

Zum Schluß gedenken wir eines Künstlers, der zu Goethes Zeit in Weimar keines geringen Rufes genoß,

dann aber halb vergessen blieb, bis ihn die jüngste Zeit wieder zu Ehren brachte, wir meinen Klauer. Von ihm gelangten durch Schenkungen der Familie Froriep in Weimar eine große Anzahl Porträtbüsten und Figuren antiken Stiles ins Weimarer Museum (Nr. 84 bis 96).

Martin Gottlieb Klauer[1] ist am 29. August 1742 in Rudolstadt geboren. Später zog er nach Berka an der Ilm und seit 1778 ist er in Weimar nachweisbar. Goethe interessierte sich für ihn, und bald erhielt er zahlreiche Aufträge für Porträtbüsten, die er in Gips oder Ton ausführte. Fast alle die großen Männer und Frauen, die Weimar damals beherbergte, wurden von Klauer nach dem Leben modelliert, wir nennen nur die Herzogin Anna Amalie und Karl August, Goethe und Schiller, Herder, Wieland, Knebel, Bertuch. Doch auch nach Zeichnungen und plastischen Vorlagen entwarf Klauer seine Büsten, so entstand diejenige Friedrichs des Großen, mit dem Klauer wohl nie in persönliche Berührung gekommen war. In der Stadt Weimar und deren näheren Umgebung, besonders in Tiefurt, findet sich noch eine stattliche Anzahl von Klauerschen Werken: die Sphinx im Park (1786), einige Grabdenkmäler auf dem alten Jakobsfriedhof, die Ritterfiguren am Tempelherrenhaus (1787), die Gedenksteine für den Prinzen Konstantin und Mozart im Tiefurter Park u. a. m.

Die ersten Versuche in gebranntem Ton machte Klauer im Jahre 1789. Die leichte Art der Herstellung ermöglichte es ihm, zahlreichen Aufträgen gerecht zu werden. Die Dauerhaftigkeit der in gebranntem Ton hergestellten Werke kam den Wünschen der Besteller um so mehr entgegen, als viele der Figuren dem damaligen Geschmack entsprechend für eine Aufstellung in Gärten und Parks bestimmt waren.

In den Bildnisbüsten erweist sich Klauer als ein zwar nicht künstlerisch fein empfindender aber doch gewissenhafter Meister, der sich um die Ähnlichkeit der Darzustellenden redlich bemühte, während an seinen antikisierenden Figuren der Mangel an jeder anatomischen Kenntnis doch sehr störend wirkt.

Nach Klauers am 4. April 1801 erfolgtem Tode führten seine Söhne nur noch kurze Zeit das Geschäft fort, ohne daß jedoch nennenswerte Arbeiten aus dem Klauerschen Atelier hervorgegangen wären, und bald mußte die Werkstatt ganz geschlossen werden, da in den schweren Kriegszeiten niemand Geld für Luxus-Ausgaben haben mochte.

II. ABTEILUNG.

DIE GEMÄLDE.

II. ABTEILUNG

DIE GEMÄLDE

Von unserem größten deutschen Meister, Albrecht Dürer (geb. 1471 zu Nürnberg, gest. daselbst 1528), besitzt das Museum zwei Porträts, des Hans Tucher und seiner Frau Felicitas (Nr. 164, 165), die beide im Jahre 1499 gemalt wurden.[2] Man hat diese Bilder, die nicht bezeichnet sind, dem Lehrer Albrecht Dürers Michael Wolgemut zuschreiben wollen, allein sie zeigen eine so sichere Hand und so freie Auffassung, daß wir sie unmöglich dem älteren, noch ganz im gotischen Stil befangenen Künstler zuweisen können. Vielmehr lassen sich die Bilder zwanglos in das Werk Albrecht Dürers einreihen. Der unmittelbare Vorläufer unserer Porträts ist das bekannte Selbstbildnis Dürers im eleganten modischen Kostüm von 1498 (Madrid, Prado), das eine ähnliche Anordnung zeigt. Der Maler steht an der Brüstung eines offenen Fensters, das den Ausblick in eine ferne Berglandschaft gewährt. Aus dem Jahre 1499 stammt das Porträt des Oswald Krell (München, Pinakothek), auf dem der Hintergrund durch einen mit Namen und Jahreszahl versehenen Teppich und eine Landschaft gebildet wird. Allerdings haben die meisten Porträtdarstellungen der 90er Jahre einen tieferen Ausschnitt, der die volle Brust und beide Arme zeigt, während auf den Weimarer Gemälden der untere Bildrand die Brust quer durchschneidet und nur einen Teil der Hände sehen läßt, was den Figuren etwas Gedrücktes und Unfreies gibt.[3] Aber man braucht schließlich auf diese Äußerlichkeit nicht allzu großes Gewicht zu legen, die Hauptsache bleibt, daß diese Bilder die künstlerische Handschrift Dürers zeigen. Die Köpfe sind ganz zeichnerisch behandelt, besonders in den Konturen von äußerst scharfer Charakteristik der Linien, doch vermissen wir am weiblichen Kopf, wie so oft bei den Frauen Dürers, die Anmut. Die spröde und harte Art der Modellierung

wird durch die weiß aufgesetzten Lichter in ihrer Wirkung noch gesteigert, sodaß wir an geschnitzte Holzfiguren erinnert werden. Gut empfunden ist der Kopf des Hans Tucher. Der Ausdruck gespannter Aufmerksamkeit in dem mageren Gesicht, die sprechenden Augen, die schmalen feinen Lippen sind ungemein lebendig und individuell wiedergegeben. An den Haaren fehlen die gekräuselten hellen Härchen, die Dürer auf den Bildern dieser Epoche gern anzubringen pflegte. Wir dürfen wohl annehmen, daß diese Porträts nicht bis zum letzten Ende durchgeführt wurden, worauf übrigens auch die Behandlung der Landschaft zu deuten scheint.

Wenn auch die beiden Köpfe gewiß nicht auf der Höhe Dürerischen Schaffens stehen, so verdienen sie doch unsere volle Aufmerksamkeit als Repräsentanten der frühen deutschen Renaissance-Kunst, die mit ehrlichem Bemühen die Fesseln des befangenen spätgotischen Stiles löste.

Neben Dürer pflegte der Name Cranachs als eines der populärsten deutschen Maler oft genannt zu werden. Mit Unrecht, denn im Vergleich zu dem genialen Nürnberger Meister, dessen künstlerisches Schaffen ein Ringen nach den höchsten Zielen, ein Emporsteigen zu immer größerer Meisterschaft bedeutete, erscheint uns Meister Lukas Cranach (der Ältere geb. 1472 zu Kronach, gest. 1553 zu Weimar. Der Jüngere geb. 1515 zu Wittenberg, gest. 1586 zu Wittenberg) als ein zwar fleißiger aber doch handwerksmäßiger ja manchmal recht spießbürgerlicher Maler. Doch darf man dem Meister nicht Unrecht tun, unter seinen früheren Werken finden sich solche von entzückendem Liebreiz, und auch bei den späteren erfreut uns oft die Naivität und Frische ihrer Auffassung, besonders bei den Madonnendarstellungen oder da, wo der Maler die Gestalten der antiken Mythologie neu zu

beleben versuchte. Freilich muten uns diese, in eine deutsche Landschaft versetzten Gestalten, die allein durch ihre Nacktheit oder besser gesagt durch ihren fühlbaren Mangel an Kleidung die antike Herkunft dokumentieren, oft seltsam genug an, und unwillkürlich denkt man, daß es dem Künstler nicht gar so ernst mit seiner Begeisterung für das klassische Altertum war. Immerhin hat auch er an der Erweiterung des Stoffgebietes in der bildenden Kunst gearbeitet, hat manche vor ihm unberührte Saite angeschlagen.

Eins seiner Hauptverdienste bleibt es, daß er uns die großen Männer des Reformationszeitalters im Bilde bewahrt hat. Lukas Cranachs Lutherbildnisse vermittelten dem Volke die klare Vorstellung von dem großen Reformator, sie sind im besten Sinne des Wortes volkstümlich geworden und geblieben. Gewiß erschöpften sie nicht das Wesen dieser gewaltigen Persönlichkeit, sie betonten nur die Seite, die der großen Menge am verständlichsten war, sie zeigten ihn als den Bauernsohn mit dem scharfen Auge, dem klaren Verstand und dem frommen Herzen, und ohne es zu wollen zeigen sie ihn auch in seiner Beschränktheit. Was wir an diesen Bildnissen vermissen, ist der Ausdruck einer tiefen großen Seele und eines eisernen Willens, der Tod und Teufel trotzig ins Auge sah.

Lukas Cranach als Bildnismaler kennen zu lernen, gibt uns das Weimarer Museum gute Gelegenheit.[4] Zu den besten Porträts, die wir vom älteren Cranach besitzen, zählen die des Kurfürsten Johann Friedrichs I. und seiner Braut Sibylle von Cleve (Nr. 141, 142), beide 1526 gemalt. Diese Bilder wurden früher[5] fälschlicherweise als Gegenstücke bezeichnet, der verschiedene Ausschnitt der Figuren beweist, daß sie nicht als solche gedacht waren. Der Kurfürst ist im 23. Lebensjahr, seine

Braut im 14. dargestellt. Die Gesichter heben sich hell von dem dunklen Hintergrund ab, der Fleischton ist leuchtend aber nicht in dem auffallenden rosa Ton gehalten, der den Cranachschen Bildern der späteren Zeit (besonders seit den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts) eigen ist, die Farbe ist dünn und flüssig aufgetragen. Die Hände des Kurfürsten sind in wenig sprechender Gebärde ineinander geschoben, die junge Braut hat ihre knöchernen Hände ungeschickt übereinander gelegt. Cranach hat es nie verstanden, seinen Händen eine so individuelle Durchbildung und Haltung zu geben, wie Dürer oder Holbein, sie sind oft matt und leblos, ja schematisch behandelt, ohne im Geringsten die Charakteristik der Persönlichkeit zu unterstützen und zu steigern. Im Ausdruck des Kurfürsten liegt ein Zug von Müdigkeit und Gleichgültigkeit, die Linien im Gesicht sind ohne Empfindung, die Oberfläche ohne rechte Durchmodellierung behandelt. Sehr bezeichnend für Cranach sind die schmalen Augen, deren äußere Winkel leicht nach oben gezogen sind.

Dem Bildnis der Sibylle von Cleve kommt die nüchterne sachliche Art unseres Meisters trefflich zu statten, denn die herbe Sprödigkeit in den noch unentwickelten Zügen des 14jährigen Mädchens, das Unfertige der äußeren Erscheinung ist scharf beobachtet und bei aller Schlichtheit reizvoll wiedergegeben. Bezeichnend für Cranach ist die Freude an schönem und reichen Goldschmuck, mit dem er gern seine Frauengestalten behängte, mögen sie nun als Judith, Lukrezia oder Venus sich darstellen oder als Bildnisse vornehmer Frauen des 16. Jahrhunderts gedacht sein.

Neben diesen weitaus besten Porträts besitzt das Weimarer Museum noch eine Reihe von Bildnissen sächsischer Fürsten, die wenigstens der Cranachschen Werk-

statt angehören, wenn nicht von einem der Söhne Cranachs gemalt wurden.

Das Bild des Kurfürsten Johann I. des Beständigen (Nr. 134) gehört zu den Werken, die vielleicht nicht Lukas Cranach dem Älteren selbst sondern nur seiner Schule zuzuschreiben sind. Es muß um 1526 entstanden sein, da es den Kurfürsten ungefähr im gleichen Alter zeigt, in dem er auf einem 1526 datierten Bilde in Dresden erscheint. Auf dem Dresdener Bilde trägt der Fürst einen Nelkenkranz auf dem Haupt, in Weimar ist er barhäuptig. Den Hintergrund bildet eine phantastische Gebirgslandschaft, wie sie auch sonst von Cranach und seiner Schule gern auf Bildern angebracht wurde.

Im Vergleich zu dem Bilde Johann Friedrichs I. ist der Kopf Johanns des Beständigen viel härter, zeichnerischer behandelt (man beachte besonders die Augenpartien). Der Ausdruck hat etwas Stumpfes, die Hände sind auch hier in ungeschickter Weise gegeneinander gestemmt.

Lukas Cranach dem Jüngeren werden die lebensgroßen Porträts Friedrichs III. des Weisen, Johanns I. des Beständigen und Johann Friedrichs I. des Großmütigen (Nr. 148, 152, 149) zuzuschreiben sein. Breitspurig und schwerfällig stehen die drei Gestalten in ihrem roten hermelinbesetzten Kurornat da, den großen runden Kurhut auf dem Haupt, und halten das mächtige Schwert schräg vor ihren Leib. Die Ausführung ist ganz handwerksmäßig, es fehlt jede Spur innerer Belebung.[6]

In den beiden kleinen Porträts Friedrichs III. und Johanns des Beständigen von 1532 (Nr. 135, 136) sehen wir gleichfalls nur Werkstattarbeiten.[7] Der Kurfürst Johann Friedrich bestellte sechzig Paar solcher kleiner Bilder, für die Lukas Cranach 109 Gulden ausgezahlt bekam. Sie wurden an Freunde und Bekannte des Kurfürsten verschenkt, eine große Anzahl befindet sich noch

in öffentlichen und privaten Sammlungen verstreut. Luther verfaßte den Text der Gedichte, die auf den Bildern angebracht sind.

Zwei Bildnisse Luthers und der Katharina von Bora (Nr. 137, 138) gelangten neuerdings in die Weimarer Sammlung. Die beiden Bilder sind als Gegenstücke gedacht, das Lutherbild ist mit dem Zeichen Cranachs (der gekrönten Schlange und der Jahreszahl 1528) versehen. Von einem bläulich-grünen Hintergrund heben sich die beiden scharf umrissenen, derben Köpfe ab (der der Katharina ist etwas kleiner als der Luthers). Luther trägt den schlichten schwarzen Talar mit hohem Kragen und einer schwarzen Kappe, Katharina ein schwarzes, unter der Brust verschnürtes Kleid und eine weiße Haube. Die Züge Luthers halten ungefähr die Mitte zwischen dem aszetischen Typus, der auf früheren Lutherbildern erscheint und dem späteren Typus mit den verschwommenen aufgedunsenen Zügen.[8]

Diesen letzteren vertritt ein anderes Lutherbild (Nr. 147) von 1546, sicherlich keine eigenhändige Arbeit des älteren Cranach, wie die flüchtige Ausführung beweist, eher eine solche von Lukas Cranach d. J.

Als Junker Georg (Nr. 139) erscheint Luther auf einem dritten Bilde, das leider durch Übermalung verdorben ist. Der Typus Luthers in ritterlicher Tracht geht auf einen Holzschnitt Cranachs vom Jahre 1522[9] zurück. Die Ausführung des Bildes wurde wohl den Gesellen in der Werkstatt Cranachs überlassen.

Von den Bildern kirchlichen Inhalts, die aus Cranachs Werkstatt hervorgingen, nennen wir an erster Stelle die Maria am Betpult (Nr. 140) von 1518, in der wir eine eigenhändige Arbeit des älteren Cranach sehen.[10] Die Madonna ist in ein blaues, mit goldenen Kornähren verziertes Gewand gekleidet, ihr reiches blondes Lockenhaar

fällt zu beiden Seiten lang herab über Schultern und Brust. Hinter ihr breiten zwei nackte Putten einen dunkelgrünen Sammetvorhang aus. Vor dem Betpult kniet der Stifter in schwarzem pelzbesetzten Mantel und hält ein Barett in den Händen. Der Kopf der Jungfrau ist eine besonders liebenswürdige Schöpfung unseres Meisters, der in den Madonnendarstellungen überhaupt sein bestes gab und hierin wohl mit Dürer zusammen genannt werden darf, während er als Bildnismaler weit hinter dem Nürnberger Meister zurücksteht.

Mehr von inhaltlichem Interesse ist die Darstellung des Sündenfalls und der Erlösung (Nr. 143), ein Gegenstand, der mehrfach in Cranachs Werkstatt gemalt wurde,[11] und der uns ganz besonders auf Cranachs Freundschaftsbeziehung zu Martin Luther und auf sein Verhältnis zur protestantischen Bewegung hinweist, denn die Bilder bewegen sich ganz innerhalb des protestantischen Ideenkreises.

Durch den Baum des Lebens, der auf der linken Seite entlaubt ist, auf der rechten seinen grünen Blätterschmuck trägt, wird die Szene in zwei gleiche Hälften geteilt. Die linke Seite zeigt uns den Ursprung aller Sünde, den Sündenfall des ersten Menschenpaares im Paradies, und die Folgen dieser verhängnisvollen ersten Sünde in der Person eines nackten Menschen, der von Tod und Teufel in das lodernde Höllenfeuer gestoßen wird. Im Himmel erscheint in einem Kranz von Cherubimköpfen Gott als Weltrichter. Neben dem Baum stehen Vertreter des alten Bundes, der Zeit, da das Gesetz herrschte. Durch das Gesetz kommt zwar Erkenntnis der Sünde, allein die Erlösung von ihrer Macht kann nur durch die Gnade erworben werden. Das schildert uns die rechte Seite des Bildes. Johannes der Täufer als Vorläufer Christi weist den bußfertigen Sünder auf den am Kreuz leidenden Christus hin, der durch seinen zeitlichen Tod die Sünde und den

ewigen Tod überwunden hat. Als Besieger der Sünde erscheint Christus in Gestalt des Lammes mit der Siegesfahne, als Überwinder des Todes in seiner natürlichen Gestalt, wie er auf Tod und Teufel stehend, beide mit der Kreuzfahne durchbohrt. Das offene Grab erinnert an die Auferstehung Christi. Im Hintergrund deutet die Erhöhung der ehernen Schlange auf den Kreuzestod Christi hin, während Verkündigung an die Hirten, Mariä Empfängnis und Himmelfahrt auf das Erlösungswerk hinweisen. Stellen aus dem Alten und Neuen Testament erläutern die Vorgänge auf dem Bilde.

Der rein dogmatische Charakter dieser aus protestantischem Geist entstandenen Allegorien macht die Bilder künstlerisch wenig anziehend. Zu ihrer Zeit aber haben sie offenbar eine starke Wirkung auf die Gemüter der Gläubigen ausgeübt, die in der Kunst vielfach ein Erziehungsmittel zum Glauben sahen.

Eine andere Darstellung religiösen Inhalts ist die Ehebrecherin vor Christus (Nr. 150), von der wir ebenfalls mehrere Repliken kennen.[12] Das Münchener Exemplar weicht durch spätere Hinzufügung einer Figur (durch die das Gleichgewicht der Komposition empfindlich gestört wird) und einer reichen Hintergrunds-Architektur am stärksten von den übrigen Bildern ab, ist aber ursprünglich in den Figuren eine genaue Wiederholung des Nürnberger Bildes. Auf den Bildern in Budapest und Kassel sind Haltung und Gewandung bei Christus und der Ehebrecherin stark verändert, die Gruppen der Nebenfiguren erweitert (beide stimmen übrigens nicht genau überein). Unser Weimarer Bild zeigt am meisten Verwandtschaft mit dem Kasseler Exemplar, nur daß die Komposition im Gegensinn steht. Die Figur Christi ist stärker isoliert, Christus deutet — offenbar eine Gedankenlosigkeit des Malers, der die Hauptfiguren einfach umstellte, aber die

Handbewegung Christi auf seinem Bilde beibehielt — anstatt auf die Ehebrecherin, auf die Juden hin. Die Ehebrecherin in ihrem modischen, tiefausgeschnittenen Kleide und dem trotz der niedergeschlagenen Augen dreisten Gesichtsausdruck, ist eine getreue Wiederholung der gleichen Figur auf dem Kasseler Bilde. Die betreffende Bibelstelle ist auf diesen Bildern bald in deutscher, bald in lateinischer Sprache hinzugefügt.

Auch hier haben wir es vielleicht nur mit Werkstattarbeiten zu tun, die ihres lehrhaften Inhalts wegen beliebt waren und in vielen Wiederholungen für den Kunsthandel angefertigt wurden.

Die allegorische Darstellung der Charitas, der mütterlichen Liebe (Nr. 151), mit der geflügelten Schlange bezeichnet, dürfte ein Werk des jüngeren Cranach sein. Sie zeigt uns das keineswegs sehr anziehende Frauenideal Cranachs mit dem übertrieben langen Körper, den schräg gestellten Augen und dem kleinen frechen Mund, wie es auf Bildern der 30er Jahre häufig anzutreffen ist. Auch die Behandlung des Landschaftlichen, der dunkelgrüne fruchttragende Baum, die dichte Laubhecke, die den Vordergrund vom Hintergrund scharf abschneidet, der Ausblick in die Ferne auf eine Stadt am See und phantastisch geformte Felsen, deutet auf diese Epoche hin. Eine ähnliche Landschaft — auch die beiden Rebhühner findet man wieder — zeigt ein Bild (Simson und Dalila) von 1529 im Augsburger Rathaus, die gekünstelte Haartracht mit dem feinen Schleier ein anderes in der Braunschweiger Galerie (Herkules bei der Omphale) von 1537. Bezeichnend für diese Epoche ist der grelle Kontrast zwischen den in leuchtenden rosa Tönen gemalten Akten und der dunklen Laubwand des Hintergrundes.

Die Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers, jahrhundertelang von den Künstlern arg vernachlässigt,

kam während der Renaissance wieder so recht zu Ehren. Auch im Cranachschen Atelier malte man fleißig Akte, das beweisen die zahlreichen Bilder des ersten Menschenpaares und die noch häufigeren Darstellungen der Venus, für die im damaligen Publikum offenbar eine große Vorliebe herrschte. Das Museum zu Weimar besitzt eine kleine Tafel, auf der wir Venus und den von Bienen gestochenen Amor sehen (Nr. 145) bezeichnet mit der Schlange und der Jahreszahl 1530.[13] Ein lateinischer Vers erläutert den Inhalt des Bildes:

Dum puer alveolo furatur mella cupido
Furanti digitum cuspite fixit apis.
Sic etiam nobis brevis et peritura voluptas
Quam petimus tristi mixta dolore nocet.

Während die moralisierenden Worte uns vor den Gefahren der Wollust warnen, die süß wie Honig erscheinen und doch schmerzhaft sind wie der Stich der Bienen, ist das Bild der Göttin durchaus nicht aus gleicher Absicht entstanden, vielmehr scheint es eher die Freuden der Sinne zu empfehlen, als uns vor denselben bewahren zu sollen. Eine besondere Koketterie zeigt der Maler darin, daß er die nackte Gestalt nur mit einem großen roten Sammethut bekleidet hat.

In gleicher Entkleidung erscheint die Venus (Nr. 146) auf einer kleineren unbezeichneten Holztafel des Weimarer Museums. Das im Tanzschritt vorgestellte linke Bein gibt der ganzen Figur etwas außergewöhnlich Geziertes, und im Gesicht liegt derselbe Ausdruck berechneter Gefallsucht, den wir auch sonst bei Cranachschen Frauen bemerken.

Form und Behandlung des weiblichen Körpers zeigen bei beiden Bildern große Übereinstimmung: Hier wie dort finden wir die übermäßig gestreckten Proportionen, die gezierte Stellung, das kokette Lächeln, die rosa Fleisch-

töne, kurzum eine lüsterne Eleganz, die mehr das Kennzeichen der Werke Hans Cranachs gewesen zu sein scheint, als die seines Vaters Lukas. Auch die Landschaft ist bei beiden Bildern ähnlich komponiert: Dunkler Laubhintergrund, von dem sich die Figuren wirkungsvoll abheben und Ausblick in eine ferne Gebirgslandschaft, die durch Seen, Städte und Berge belebt ist.

Den gleichen Charakter sowohl hinsichtlich des Figürlichen, als auch der Landschaft, trägt das letzte Bild der Cranachschen Werkstatt, das wir hier zu nennen haben, die sogen. Wirkung der Eifersucht (Nr. 144) [15] vom Jahre 1527, die man neuerdings wohl auch als das »silberne Zeitalter« bezeichnet. Der Vorgang auf dem Bilde ist nicht ganz klar, nackte Männer schlagen mit langen Knüppeln auf ihre Rivalen ein, vier ebenfalls nackte Weiber und eine Schar von Kindern sehen dem Vorgang wehklagend zu. Der Hintergrund ist in der oben geschilderten Weise behandelt: Dunkle Laubwand und Ausblick in die Ferne, wo sich ein phantastisch aufgetürmter, von einer Burg gekrönter Felsen erhebt, zu seinen Füßen der klare Spiegel eines Sees. Merkwürdig ungeschickt wirkt die Komposition, bei der die Figuren in ihrer Gruppierung scheinbar auf den landschaftlichen Durchblick Rücksicht nehmen.

Dieser kurze Überblick über die Werke Cranachs hat uns gelehrt, daß man in der Zuteilung solcher an Lukas Cranach den Älteren vorsichtig sein muß, denn sein Name ist zum Sammelnamen geworden für eine Unmenge von Bildern, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, wohl auch im allgemeinen cranachschen Charakter verraten, aber doch vielfach, teils ihrer weniger sorgfältigen Ausführung, teils ihrer übertriebenen Formensprache wegen, nicht als eigenhändige Arbeiten des Meisters gelten dürfen. Die Bilder des alten Cranach haben etwas Schlichtes, Gemüt-

volles, Anheimelndes. Seine Porträts sind ungekünstelt, zuweilen nüchtern, dabei von sorgfältiger Durchführung und solider Technik. Seine Figuren sind wohl proportioniert, die weiblichen Akte neigen eher zu einer gewissen Fülle und bewegen sich ohne Ziererei. Das Inkarnat hat einen frischen goldigen Ton.

Von seinen Schülern — neben Hans und Lukas Cranach dem Jüngeren mögen noch andere Gesellen aus Cranachs Werkstatt in Frage kommen — wurden die Akte in einem süßlich-rosa Ton gemalt. Im Streben nach Eleganz verfällt man in Künstelei, aus einem lieblich — heiteren Lächeln bei den Frauen wird ein versteckt-lüsterner Blick, der alles zu versprechen scheint und allen gefallen möchte. Die Landschaft wird nach einer Schablone behandelt, wobei immer derselbe Effekt wiederkehrt, daß die leuchtenden Körper von dem dunkelgrünen Laubhintergrund sich wirkungsvoll abheben. Trotzdem sind diese Schulbilder keineswegs ohne Interesse, namentlich in gegenständlicher Hinsicht, zeigen sie uns doch, wie im beginnenden Reformationszeitalter der künstlerische Geist sich nach neuen, heiteren Stoffen sehnte, nicht mehr im engen Bannkreis kirchlicher Tradition verharren mochte, sondern keck ins Gebiet der klassischen Mythe und Allegorie hinüber schweifte.

Von älteren deutschen Bildern besitzt das Museum außer den genannten nur eine kleine Auswahl. Die mit dem Monogramm *A. E.* (Nr. 230) bezeichnete Anbetung der Könige [16] ist das Werk eines altertümlichen Meisters, der aus der Nürnberger Schule hervorging, jedenfalls den Einfluß Dürers erfuhr, an den die Typen, die Szenerie und die Komposition erinnern. Doch blieb die Anlehnung an Dürer nur eine sehr oberflächliche, die Komposition ist unbeholfen, das Problem der Raumvertiefung im Bilde ungeschickt gelöst, der Mangel an Licht — und

Schattenkontrasten nimmt dem Bilde jeden malerischen Reiz.

Das männliche Porträt (Nr. 153) eines unbekannten Meisters des 16. Jahrhunderts dürfte wohl der schwäbischen Schule angehören, etwa einem Maler von der Art des Ambrosius Holbein.

Hans Holbein dem Jüngeren (geb. 1497 zu Augsburg, gest. 1543 zu London) wird das Porträt eines englischen Geistlichen (Nr. 194) ohne rechte Begründung zugeschrieben, das aus der Sammlung König Karls I. von England stammt.[17] Die Herkunft des Bildes hat offenbar dazu geführt, den Namen Holbeins damit in Verbindung zu bringen. Der Zustand, in dem sich das Bild jetzt befindet, erschwert die Zuweisung an einen bestimmten Künstler, und da das Porträt keinerlei Bezeichnung trägt, die auf die Persönlichkeit des Malers oder des Dargestellten schließen ließe, so wird man mit der Nennung eines Künstlernamens sehr zurückhaltend sein müssen. Koloristisch ist das Bild von größter Einfachheit, das Gewand ist weiß, der Kragen schwarz, der Hintergrund dunkelgrün. Die von vorn gesehene rechte Hand mit ihren gekrümmten Fingern ist ungemein lebendig durchgebildet, eine Hand, wie wir sie wohl bei Holbein dem Jüngeren finden könnten. Überhaupt verrät die Charakteristik der Hände und der aufmerksam beobachtende Blick des Geistlichen auf dem Bilde ein hohes Können, auch wenn wir Holbein den Jüngeren nicht als Schöpfer dieses Werkes anerkennen wollen.

Von einem selteneren deutschen Meister, Jakob Seisenegger besitzt die Weimarer Sammlung ein kleines bezeichnetes Porträt (Nr. 301).[18] Seisenegger, der 1505 geboren ist, stand seit 1531 im Dienste des Erzherzogs Ferdinand I. Er unternahm ausgedehnte Reisen nach Italien, Belgien und Spanien, und ihm wurde die Ehre

zuteil, Kaiser Karl V. mehrfach malen zu dürfen. 1568 starb er in Linz. Das Bild eines unbekannten Grafen (dessen Namen auf der Rückseite zu lesen war, jetzt aber ebenso wie die Jahreszahl 1568 verschwunden ist) erscheint uns neben den Werken Dürers, Cranachs und Holbeins als die unbedeutende Leistung eines mittelmäßigen Hofmalers, der sich mit einer oberflächlichen Ähnlichkeit begnügte und seinem Modell wenig interessante Seiten abzugewinnen vermochte. Der Ausdruck der Augen und des Mundes ist leblos, und kleinlich die Auffassung im Ganzen.

∴

Die italienische Malerlei ist nur durch einige wenige Bilder vertreten. Von Jacopo de'Barbari, der, in Italien geboren, durch seine Reisen nach Wittenberg und Nürnberg und durch seine Beziehungen zu Dürer für die deutsche Kunst nicht ohne Bedeutung geworden ist, besitzt das Museum ein kleines bezeichnetes Bild. Jacopo de'Barbari, oder wie er in Deutschland genannt wurde: Jakob Walch (d. i. der Welsche),[19] war Venezianer von Geburt und bis ca. 1500 in seiner Vaterstadt tätig. Später führten ihn längere Reisen nach Deutschland, wo er 1503 und 1505 in Wittenberg, 1504 in Nürnberg und 1508 in Frankfurt a. O. sich aufhielt. Die Erzherzogin Margarete von Österreich ernannte ihn zu ihrem Hofmaler, und als solcher starb er 1515 zu Brüssel.

Das Bild, der segnende Christus (Nr. 99), zeigt uns einen Typus, wie er in der venezianischen Schule im beginnenden 16. Jahrhundert etwa bei Giovanni Bellini oder Cima da Conegliano gebräuchlich war. Die weichlich sentimentale Auffassung unterscheidet diese Christusfigur nicht eben vorteilhaft von denen der anderen Vene-

zianer Meister. Im Kolorit stört die süßliche und flaue Farbengebung.

Aus der Blütezeit der venezianischen Malerei stammen zwei interessante Bilder, die Trionfi des Bonifazio Pitati (Nr. 250, 251),[20] der, 1487 in Verona geboren, später nach Venedig übersiedelte, wo er sich den großen Meistern des Cinquecento: Giorgine, Palma Vecchio, Tizian anschloß und 1553 starb.

Die »Trionfi« (Triumphzüge) waren seit Petrarcas berühmten Dichtungen ein beliebter Gegenstand in der Literatur und bildenden Kunst, wurde doch die Phantasie der Künstler durch die im festefrohen Italien so beliebten Maskenzüge immer von neuem zu solchen Darstellungen angeregt. Florenz sah zur Zeit Lorenzo Magnificos während des Karnevals die glänzendsten Festzüge durch die Straßen der Stadt ziehen, und Lorenzo selbst verschmähte es nicht, Lieder zu verfassen, durch die die einzelnen Gruppen solcher Maskeraden dem Publikum erläutert wurden. Grazie und Witz vereinigten sich da mit ausgelassenster Lustigkeit und Derbheit, und daß man gelegentlich vor sehr freien Scherzen nicht zurückschreckte, dafür bürgte der übermütige Sinn der Florentiner jener Zeit. Als der Ruhm von Florenz langsam zu verblassen begann, da war es vornehmlich Venedig, wo die glänzendsten Feste und Schaustellungen dem Volke geboten wurden.

Das Thema unserer Trionfi, der »Triumph der Zeit« und »Triumph Christi« ist allerdings ein ernsteres. Namentlich das letztere Bild gehört zu den religiösen Allegorien, die mehr von Dante und Thomas von Aquino als von Petrarca inspiriert wurden. Wir sehen Christus auf einem Wagen sitzen, der von den vier Evangelistensymbolen gezogen wird. Die vier Kirchenväter begleiten ihn, voran schreiten Vertreter des alten Bundes, unter

denen man Noah, Abraham, Isaak und David erkennt. Dem Wagen folgen die Jungfrau Maria, Johannes der Täufer und die Apostel, die beiden Märtyrer Stephanus und Laurentius und weiter zurück die Schar der Heiligen, aus der die mächtige Gestalt des hl. Christophorus herausragt. Der ganze Zug bewegt sich zum Himmel aufwärts, wo Gottvater in der Glorie und die beiden Stammeltern vor demselben knieend sichtbar werden. Der in der gesamten kirchlichen Kunst des Mittelalters durchgeführte Parallelismus von Altem und Neuen Testament kommt auch auf diesem späten Bilde in schöner, freier und malerischer Behandlung zur Geltung.

Die großen Venezianer des Cinquecento sind durch ein vorzügliches Bildnis von Tintoretto vertreten, das Porträt des berühmten venezianischen Baumeisters und Bildhauers Jacopo Sansovino (Nr. 309).[21] Jacopo Robusti gen. il Tintoretto wurde 1519 zu Venedig geboren, bildete sich hauptsächlich unter dem Einfluß Tizians aus und starb am 31. Mai 1594. Wir bewundern an dem gemalten Bildnis die Lebendigkeit des Ausdrucks besonders in den lebhaften Augen und im Munde ebenso, wie die meisterhafte Wiedergabe des Stofflichen. Die technische Vollendung in der breiten und freien Vortragsweise ist bezeichnend für den malerischen Stil des Tintoretto, der die Brücke bildet zu den großen Koloristen des 17. Jahrhunderts.

Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts wird durch eine kleine Skizze Tiepolos, das Opfer der Iphigenie (Nr. 308), und durch zwei Ansichten Venedigs von Canaletto repräsentiert. Giovanni Battista Tiepolo, geb. 1692 oder 1693 zu Venedig und gest. 1769 oder 1770 zu Madrid, hat ein arbeitsreiches und wechselvolles Leben geführt. 1740 treffen wir ihn in Mailand an, 1750 wurde

er nach Würzburg berufen, wo er seine berühmten Wandbilder malte, 1753 kehrte er nach Venedig zurück und 1761 berief ihn Karl III. nach Madrid. Neben religiösen Gegenständen behandelte er gern Stoffe der antiken Mythologie, die er aus den homerischen Dichtungen schöpfte, und Sagen, die er den Epen Tassos und Ariosts entnahm. Seine Vorliebe für eine leichte kecke Pinselführung und für lichte Farbengebung kommt auch auf der kleinen Skizze zum Ausdruck. Die Virtuosität in der Wiedergabe starker, besonders für Untensicht berechneter Verkürzungen und in der Beherrschung großer Wandflächen kann man natürlich nur an seinen monumentalen Malereien studieren.

Antonio Canaletto (geb. zu Venedig 1697, gest. ebenda 1768) war ein Schüler seines Vaters Bernardo da Canale. Berühmt machten ihn seine venezianischen Stadtansichten, von denen wir hier das trefflich gemalte Bild der Piazzetta (Nr. 106) und eine Ansicht des Canal Grande (Nr. 107) sehen.

Die im 18. Jahrhundert beliebte Veduten-Malerei wird weiter durch zwei römische Stadtansichten vertreten, die Piazza del Popolo und das Pantheon, die früher mit dem Namen des Giovanni Paolo Pannini (geb. Ende des 17. Jahrhunderts zu Piacenza, gest. 1768 zu Rom) in Verbindung gebracht wurden. Bei diesen Bildern ist der Wert mehr auf die genaue Wiedergabe der Architektur, als auf eine malerische Auffassung gelegt (Nr. 246, 247).

∴

Die niederländische Schule des 16. Jahrhunderts fehlt fast ganz im Museum. Das Bild Christi und Johannes des Täufers als Kinder (Nr. 238) geht auf eine in der Schule Lionardos beliebte Komposition zurück, von der

mehrere Wiederholungen bekannt sind[22] und wurde von einem Niederländer Meister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemalt. Man könnte an Mabuse denken (Jan Gossaert gen. Mabuse geb. ca. 1470, gest. 1541 zu Antwerpen), der sich in den Jahren 1508 bis 1514 in Italien aufhielt, wo er nicht zum Vorteil seiner Kunst unter den Einfluß Lionardos und Raphaels geriet und eine Kompromißkunst schuf, die italienische Formensprache mit der niederländischen Feinmalerei zu vereinigen suchte. Ganz niederländisch wirkt auf dem erwähnten Bilde die Hintergrundlandschaft, während die sorfältig aber reizlos durchmodellierten Kinderkörper durchaus an italienische (lionardeske) Vorbilder erinnern.

Aus der Übergangszeit vom 16. zum 17. Jahrhundert besitzt das Museum nur einige wenige Bilder, die hier kurz erwähnt werden mögen: Ein männliches Porträt (Nr. 187) des Geldorp Gortzius[23] (geb. zu Loewen 1553, gest. zu Köln 1616?), der, ein Schüler Franz Francken des Älteren in Antwerpen und des Franz Pourbus, die glatte und sorgfältige Malerei seiner Vorbilder nachahmte und namentlich für das Bildnis eine bedeutende Begabung besaß.

Die Bergpredigt Christi (Nr. 239) von einem Niederländer Maler um 1600 gemalt, geht auf eine Komposition Pieter Brueghel des Älteren (geb. ca. 1525 bei Breda, gest. 1569 zu Brüssel) zurück, die sich offenbar einer großen Beliebtheit erfreute, wie die häufigen Wiederholungen desselben Bildes beweisen.[24] Der Vorgang ist in eine nordische Waldlandschaft versetzt, die den Ausblick in ein weites Flußtal gewährt. Unter der zahlreichen Zuhörerschaft entdecken wir viele der charakteristischen und lustigen Typen wieder, die auch sonst beim älteren Brueghel vorkommen. Natürlich sind

es keine idealisierten Juden, sondern derbe vlämische Bauern, die der Bergpredigt lauschen.

Der vlämischen Schule gehören das große Altarbild (Nr. 281) mit der Darstellung Christi und Gottvaters in der Glorie an. Es ist eine Werkstattarbeit des Peter Paul Rubens (geb. 1577 zu Siegen, gest. 1640 zu Antwerpen) von mehr dekorativem Wert.

Endlich seien noch die zwei kleinen Landschaften (Nr. 313, 314) des Lukas van Uden (geb. 1595 zu Antwerpen, gest. 1673 ebenda) erwähnt, eines Antwerpener Meisters, dessen Lieblingsmotive weite Berg-Tal- und Meer-Ansichten mit blauen Fernen und zwischen Wolken durchbrechenden Sonnenstrahlen waren. Sie zeugen von einer feinen Naturbeobachtung und schlichter Wiedergabe des Gesehenen.

Reicher ist die Galerie an Bildern aus den nördlichen Niederlanden. An der Spitze steht Rembrandt (Rembrandt Harmensz van Ryn, geb. 15. Juli 1606 zu Leyden, gest. 1669 zu Amsterdam) mit seinem köstlichen Selbstbildnis (Nr. 276) von 1643,[25] ein Werk aus des Meisters bester Zeit, ein Jahr nach der berühmten »Nachtwache« in Amsterdam gemalt. Unnachahmlich ist der Zauber des Helldunkels, aus dem der Kopf in einzelnen Partien goldig herausleuchtet, und wundervoll die tiefe satte Farbengebung.

Im starken Gegensatz zu Rembrandts glühendem Kolorit steht der feine kühle Ton auf dem Damenbildnis (Nr. 193) des Bartholomäus van der Helst (geb. 1611 oder 1612 zu Haarlem, gest. 1670 in Amsterdam). Das Bild ist auf Schwarz, Weiß und Grau gestimmt, mattrosa Rosen und ein stumpfes Grün in den Bäumen des Hintergrundes vervollständigen den einfachen, aber äußerst vornehm wirkenden Farbenakkord. Meisterhaft individualisiert erscheinen bei van der Helst die schlanken

blau geäderten Frauenhände, denen er gern einen Fächer oder das Kleid zu tragen gab. Seine Kunst ist reservierter als die des Franz Hals und schlichter als die des van Dyck, um hier zwei besonders entgegengesetzte künstlerische Temperamente zum Vergleich heranzuziehen.

Ein kleines männliches Bildnis (Nr. 190) in ovaler Umrahmung kann nur mit Vorbehalt dem Franz Hals (geb. 1580 oder 1581 zu Antwerpen, gest. 1666 zu Haarlem) zugeschrieben werden, für eine eigenhändige Arbeit erscheint sie kaum bedeutend genug.

Von den übrigen holländischen Porträtmalern erwähnen wir nur noch Jakob van der Gracht (geb. im Haag 1593, gest. ebenda 1647), einen Nachahmer des Gerhard van Honthorst, von dem das Museum ein männliches Porträt (Nr. 173) besitzt, das bei glatter Behandlung gut im Ausdruck ist, wenn es auch ohne rechtes Temperament gemalt erscheint. Dann Adrian Hannemann (geb. im Haag Anfang des 17. Jahrhunderts, gest. ebenda 1671), der 1619 Schüler des Anton van Ravestyn war, später in die Werkstatt van Dycks eintrat und 1665 Direktor der Akademie im Haag wurde. Das Weimarer Bildnis des Prinzen Wilhelm Friedrich von Nassau (Nr. 191 bez. 1661) zeigt in der Auffassung mehr, als in der etwas stumpfen Farbengebung, den Zusammenhang mit van Dyck.

Von einem Mitschüler Rembrandts im Atelier des Pieter Lastmann in Antwerpen, Jan Lievens (geb. zu Leyden 1607, gest. zu Amsterdam 1674), besitzt das Museum das Bildnis eines jungen Mannes (Nr. 215) im scharfen Profil. Wie Rembrandt beschäftigte auch ihn das Problem des Hell-Dunkels. Die Modellierung ist eher etwas weichlich. Augen und Mund liegen im Schatten, ein kühles Licht streift nur den Hals, das Kinn, Wange und Nase, der Kopf macht einen fast krankhaften, überzarten Eindruck.

Ein schlichtes männliches Bildnis (Nr. 305), früher dem Cornelis Busschop (geb. 1630 zu Dortrecht, gest. 1674) zugeschrieben, erscheint uns als das Werk des zeitweilig unter Franz Hals' Einfluß stehenden Gerhard Terborch (geb. zu Zwolle ca. 1617, gest. zu Deventer 1681). Es repräsentiert eine Gattung weit unterlebensgroßer Porträts, die der als Genremaler besonders geschätzte Terborch häufig malte.

Von einem Schüler Jacob Backers dem Maler Jan de Baen (geb. zu Haarlem 1633, gest. im Haag 1702) finden wir ein lebensgroßes Kniestück des großen Kurfürsten (Nr. 98) in der Weimarer Sammlung. Daß er in London den Einfluß des als Maler fürstlicher und anderer vornehmer Persönlichkeiten hochgeschätzten van Dyck erfuhr, bemerken wir an der freien und großzügigen Auffassung dieses Bildes. 1676 wurde Jan de Baen Hofmaler des großen Kurfürsten und in dieser Zeit ist auch das Porträt entstanden.

Das holländische Sittenbild ist durch ein Gesellschaftsbild (Nr. 163) des Jacob A. Duck (geb. um 1600 zu Utrecht, gest. nach 1660 wahrscheinlich im Haag) und eine Kampfszene (Nr. 216) des Johannes Lingelbach vertreten. Beide Bilder sind nicht bezeichnet. Das erste stellt eine Gesellschaft vornehmer Herren und Damen dar, denen eine Zigeunerin wahrsagt, und fällt durch seine bunte unharmonische Farbengebung und die Überladung mit allerhand Beiwerk auf.

Die Plünderung eines Frachtwagens durch Marodeurs von Lingelbach (geb. 1623 zu Frankfurt, gest. 1674 zu Amsterdam) erinnert an ähnliche Szenen Wouwermanns, dessen Schüler Lingelbach in Haarlem war. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Italien ließ ihn später Geschmack an italienischem Volksleben finden, das er gern als Vorwurf für seine Bilder benutzte.

Besser als das Sittenbild ist die holländische Landschaft vertreten. Von Bonaventura Peeters (geb. zu Antwerpen 1614, gest. zu Hoboken 1652) sehen wir eine Marine (Nr. 248), ein vom Sturm aufgewühltes Meer mit flockig-weißen Schaumkämmen unter schwerem Wolkenhimmel, das von einigen Kriegsschiffen und kleineren Booten befahren wird. Obgleich nicht ausschließlich Marinemaler, hat Bonaventura Peeters doch sein bestes Können in seinen Seestücken gezeigt, die sich durch einen gelblich-grauen, die feuchte Atmosphäre trefflich wiedergegebenen Ton auszeichnen.

Willem van de Velde (Nr. 320—322) der Jüngere ist besonders als Maler von Windstillen bekannt. Er war der Sohn und Schüler des Willem van de Velde des Älteren, Bruder des Adriaen, der gleichfalls Marinen malte, und vielleicht auch Schüler des Simon de Vlieger. Geboren zu Amsterdam (oder Leyden) im Jahre 1633 ging Willem van de Velde später nach England, wo er Hofmaler des Königs Karl II. wurde und 1707 in Greenwich starb. Auf seinen Bildern liebt er es, das spiegelklare ruhige oder nur leicht bewegte silbergraue Wasser darzustellen, über das sich ein hoher Wolkenhimmel spannt, und auf dem sich hochgemastete Schiffe mit gelblich-braunen Segeln schaukeln. Keiner unter den holländischen Seemalern hat es wohl so wie Willem van de Velde verstanden, den Zauber der durchsichtigen Luft, die Stimmung der kühlen nordischen Meerlandschaft wiederzugeben.

Weniger bedeutend als Willem van de Velde ist Abraham Storck (geb. zu Amsterdam um 1650, gest. ebenda um 1710), von dem wir italienische und nordische Hafenbilder und Marinen kennen, die mehr den Charakter der Vedutenmalerei als der Stimmungsmalerei haben. Die Weimarer Sammlung besitzt ein kleines mit seinem Namen bezeichnetes Hafenbild (Nr. 303).

Die großen holländischen Landschaftsmaler sind durch eine Sommerlandschaft des Salomon van Ruisdael und durch zwei Landschaften des Jakob van Ruisdael vertreten. Salomon van Ruisdael wurde zu Haarlem um 1600 geboren und starb ebenda 1670. Unser Bild (Nr. 282)[26] zeigt die Verwandtschaft mit van Goyen. Salomon Ruisdael malte gern weite flache Flußlandschaften mit tiefem Horizont und hochgewölbtem Wolkenhimmel, silbergraue Bäume, die sich im Wasser spiegeln, Menschen und Tiere in großen flachen Kähnen, die auf Kanälen leise dahingleiten. Linien und Luftperspektive sind mit einer bewundernswerten Sicherheit wiedergegeben. Die Vorzüge dieser fein abgetönten duftigen Landschaften gibt auch das Weimarer Bild wieder.

Von seinem berühmteren Neffen Jakob van Ruisdael finden wir zwei bezeichnete Bilder. Jakob van Ruisdael wurde 1628 oder 1629 zu Haarlem geboren und starb in Haarlem 1682. Er lernte bei seinem Onkel Salomon, erfuhr daneben auch den Einfluß des Allaert van Everdingen, übertraf aber seine beiden Vorbilder an Vielseitigkeit und Kraft der Darstellung. Goethe feierte ihn als »denkenden Künstler« und »Dichter«.[27]

In der Sommerlandschaft (Nr. 283) aus der mittleren Zeit des Künstlers zeigt sich das leidenschaftliche Temperament Ruisdaels sowohl in der Bewegung der Linien, als auch in der düsteren Stimmung der dunklen Baummassen und des grauen Wolkenhimmels. Die Struktur der Landschaft ist bei Jakob van Ruisdael immer viel komplizierter als bei Salomon Ruisdael. Die dunklen knorrigen Bäume scheinen uns wie belebte Wesen im Kampfe mit den Gewalten des Sturmes. Wir empfinden gleichsam eine dramatisierte Natur.

Die Landschaft mit der Wassermühle (Nr. 284) aus der Spätzeit des Meisters hat dagegen etwas Kühles im

Ton und Strenges in der Komposition, wirkt aber durch ihre schlichte Auffassung.

Den holländischen Realisten in der Landschaft stehen die Maler gegenüber, die ihre komponierten Ideallandschaften gern mit südlichen Motiven ausstatteten und ihnen den großen freien Zug der italienischen Landschaft zu geben suchten. Einer von diesen war Frederick de Moucheron (geb. 1633 zu Amsterdam, gest. 1686 ebenda), von dem eine große Ideallandschaft südlichen Charakters (Nr. 232) im Museum zu sehen ist. Der bräunlichgelbe Ton des Kolorits, die großen, flüchtig hingezeichneten Baumgruppen sind charakteristisch für diesen Künstler.

Von den holländischen Architekturmalern ist Emanuel de Witte (geb. zu Alkmaar 1607, gest. 1692 zu Amsterdam) mit zwei Kirchenbildern (Nr. 323, 324) vertreten. Sie geben eine gute Vorstellung vom Schaffen dieses feinen geschmackvollen Künstlers, der auf seinem allerdings beschränkten Gebiet Vortreffliches leistete und wie kein anderer den Zauber eines kühlen Kircheninneren wiederzugeben wußte, in dem durch gotische Fenster einfallende Sonnenstrahlen geheimnisvoll an grauen Steinwänden und Pfeilern herabgleiten. Die feierliche Stille solcher hochgewölbten Räume findet bei Emanuel de Witte einen so packenden Ausdruck, daß man in diesen Bildern von nur mäßigem Umfang völlig die von den luftigen Hallen gotischer Kathedralen ausströmende Stimmung genießt.

Ein mit großer Liebe gepflegter Zweig der vielgestaltigen holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts war die Stilleben- und Blumenmalerei. Auch von dieser Gattung finden wir einige Proben im Museum. Da sind ein Fruchtstück (Nr. 192) des Cornelis de Heem (geb. 1631 zu Leyden, gest. 1695 zu Antwerpen), ein Stilleben (Nr. 214) des Cornelis van Lelienbergh (tätig zwischen

1650 und 1672 im Haag), ein genreartig aufgefaßtes Bild einer Frau mit allerhand Wildpret (Nr. 105) von Adam Camerarius (geb. zu Groningen 1644, bis 1689 in Amsterdam tätig), zu nennen. Sie zeigen, mit welchem feinen Verständnis die Holländer die sie umgebende Natur betrachteten und mit dem Pinsel festzuhalten verstanden.

∴

Das 17. Jahrhundert und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts waren in künstlerischer Hinsicht für Deutschland vielfach eine ärmliche und unfruchtbare Zeit. Der 30jährige Krieg hatte verheerend auf die Entwicklung deutscher Kunst und Kultur gewirkt, und die Nachwirkungen jener Kriegszeiten machten sich noch bis tief ins 18. Jahrhundert hinein fühlbar. Während jenseits des Rheins um die Wende des 17. zum 18. Jahrhunderts eine höchst raffinierte Kunst im Dienste eines verschwenderischen Hofes und einer durch Geschmack verwöhnten Gesellschaft ihre Blüten trieb, verbot in Deutschland der Rückgang des nationalen Wohlstandes mehr oder weniger jeden Aufwand für künstlerische Dinge. Leider waren die Anregungen, die so verheißungsvoll von der deutschen Renaissance ausgingen, teils in Vergessenheit geraten, teils mit Gewalt unterdrückt, die Tradition war abgebrochen, und nun galt es, auf dem vom Wüten des Krieges zerstampften Boden die Kunst von neuem zu hegen und zu pflegen. Es konnte nicht ausbleiben, daß man nach fremden Vorbildern sich umsah, da das Vertrauen zum eigenen Schaffen nur gering war, und so mußte denn das Ausland mit seinen reichen künstlerischen Kräften aushelfen. Die Folge hiervon war ein Eklektizismus, in dem man sich bald nach italienischen, bald nach niederländischen oder französischen Vorbildern richtete und so gut es eben ging mit fremden und eigenen

beschränkten Mitteln schaltete. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts raffte sich die deutsche Kunst zu höheren Leistungen auf, auch auf dem Gebiet der Malerei, denn Architektur und dekorative Bildhauerei waren schon in der Periode des Rokoko zu frischem Leben erwacht und schenkten uns manch köstliches Werk.

Die deutsche Malerei des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist im Museum verhältnismäßig am reichsten vertreten und wird darum bei unserer Besprechung einen etwas breiteren Raum einnehmen müssen, als die der vorangehenden Zeit.

Wir haben zunächst einige Meister zu erwähnen, die noch ganz dem 18. Jahrhundert angehören.

Johann Alexander Thiele (geb. 1685 zu Erfurt, gest. 1752 zu Dresden) malte schlichte Landschaften im Stile der Holländer, denen es nicht sowohl auf schön komponierte, womöglich mit allerhand mythologischem Beiwerk ausstaffierte Bilder, als vielmehr auf treue Wiedergabe der Natur ankam (Nr. 306). Diese »Prospekten«-Maler waren ihrerzeit sehr geschätzt, da sie den Besuchern fremder Gegenden wertvolle Erinnerungen boten, also den gleichen Zweck etwa verfolgten, den heutzutage die Photographie mit vollkommneren Mitteln erfüllt.

Ein Schüler Thieles, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (geb. zu Weimar 1712, gest. 1774 zu Dresden) versuchte sich in allerhand Manieren, kopierte bald v. d. Werff, Elsheimer oder Watteau, am liebsten Rembrandt, dessen Manier er oberflächlich, aber für sein Publikum hinreichend wirkungsvoll nachahmte. Seine kleinen gekünstelten Bilder, von denen eine Anzahl im Weimarer Museum zu sehen sind (Nr. 157—161), erinnern daran, daß Dietrich zeitweilig der Meißener Porzellan-Manufaktur als Direktor vorstand, denn der Stil jener Bilder

paßt in der Tat besser auf Porzellan, als auf die Leinwand. Übrigens war Dietrich ein ebenso fleißiger wie vielseitiger Maler. Aus seinem Atelier gingen religiöse Bilder und Schäferstücke, heilige Familien und antike Göttergestalten, einzelne Charakterköpfe und Sittenbilder hervor, die noch jetzt im großen Publikum gern gesehen werden. In der Dresdner Galerie ist dieser Meister besonders reich vertreten.

Von dem Lehrer Winckelmanns und Goethes, Adam Friedrich Oeser[28] (geb. zu Preßburg 1717, gest. zu Leipzig 1799) besitzt das Museum ein kleines sauber ausgeführtes Bild eines Maler-Ateliers (Nr. 166). Es stellt den Maler selbst vor seiner Staffelei sitzend dar, auf der das ausgeschnittene ovale Miniaturbild einer Enthauptung des Johannes, von Adam Elsheimer gemalt, steht. Durch seine Anspruchslosigkeit und Gefälligkeit wirkt das kleine Porträt erfreulicher, als die manierierten Bilder Dietrichs oder auch des Malers Johann Conrad Seekatz (geb. zu Grünstadt 1719, seit 1753 Hofmaler in Darmstadt, wo er 1768 starb), der mit zwei Bildern vertreten ist. Seekatz erscheint auf dem einen, der Verleugnung Petri (Nr. 298) als ein Nachahmer der in künstlichen Beleuchtungseffekten geübten niederländischen Maler, während das andere Bildchen, ein junges Mädchen, der eine Wahrsagerin aus der Hand weissagt (Nr. 297), mehr den flotten Rokokomaler verrät.

Von der zahlreichen Künstlerfamilie der Tischbein[29] ist Johann Heinrich Tischbein der Ältere (geb. zu Hayna 1722, gest. zu Kassel 1789) mit einem Damenbildnis (Nr. 311) vertreten. Johann Heinrich Tischbein war ein Schüler des Van Loo und Piazetta. 1752 wurde er zum Hofmaler und 1776 zum Akademiedirektor in Kassel ernannt. Seine Hauptbilder sind in der dortigen Gemäldegalerie vereinigt. Das Weimarer Porträt bekundet

eine kleinlich-genrehafte Auffassung, wie sie auch sonst seinen Bildern eigen ist.

Johann Friedrich August Tischbein (geb. zu Mastricht 1750, gest. zu Heidelberg 1812), Neffe und Schüler des Vorigen, war Hofmaler des Fürsten von Waldeck und wurde 1800 an Oesers Stelle zum Direktor der Leipziger Akademie ernannt. Von ihm besitzt unser Museum das Bild eines Mädchens, das eine Taube im Arm hält, im süßlichen Geschmack damaliger Zeit (Nr. 310).

Ein zweiter Neffe und Schüler Johann Heinrich Tischbeins des Älteren war Johann Heinrich Wilhelm Tischbein[30] (geb. zu Hayna 1751, gest. zu Eutin 1829), der Freund Goethes, dem er die Verse zu seinen Idyllen verdankte.[31] 1782 hielt sich Tischbein in Rom auf, dort fesselte ihn die mächtige Persönlichkeit Winckelmanns und offenbarte ihm die Schönheit der antiken Welt. Die Zeichnungen Tischbeins zu Homer und seine Umrisse griechischer Gemälde auf antiken Vasen waren die Früchte jener auf Wiederbelebung des klassischen Altertums gerichteten Einflüsse. 1787 ging Tischbein zusammen mit Hackert nach Neapel und wurde 1790 Direktor der dortigen Akademie. 1803 rief ihn der Herzog von Oldenburg in seinen Dienst nach Eutin. Ein Zeugnis für seine Freundschaft mit Goethe ist das bekannte Bild des Dichters auf den Ruinen Roms im Städelschen Institut zu Frankfurt. Unser Museum besitzt das Selbstbildnis des Malers (Nr. 312), das den Künstler an seiner Staffelei sitzend darstellt in einem kahlen Atelierraum, dessen Wände mit Skizzen und Gipsabgüssen sparsam verziert sind. Anziehend durch schlichte Naturwahrheit und den kühlen, reservierten Ton in der Färbung, zeigt uns das Bild den Künstler von seiner besten Seite.

Ein anderer Schüler von Johann Heinrich Tischbein in Kassel, Georg Melchior Kraus (geb. zu Frank-

furt a. M. 1737, gest. zu Weimar 1806), ist für Weimar dadurch von einer gewissen Bedeutung, daß er 1780 an die Spitze der unter Goethes Anregung gegründeten »Freien Zeichenschule« trat. Außer bei Tischbein in Kassel wurde Kraus auch in der Schule des Greuze und Boucher in Paris ausgebildet. Das männliche Porträt (Nr. 213) der Weimarer Sammlung steht etwa auf gleicher Höhe mit den Porträts des älteren Tischbein. Wir finden in Kraus einen ehrlichen aber nüchternen Maler, dem es lediglich auf eine getreue und schmucklose Wiedergabe des Darzustellenden ankam.

Von dem aus der Schule Raphael Mengs' hervorgegangenen Porträtmaler Anton Maron (geb. zu Wien 1733, gest. zu Rom 1808) wurde das lebensgroße Bildnis Winckelmanns gemalt (Nr. 227). Es verbindet in glücklicher Weise Geschmack in der Anordnung mit Sinn für das Dekorative und Repräsentative im Porträt.

In Anna Dorethea Liszewska (geb. zu Berlin 1722, gest. 1782), Hofmalerin in Mannheim und später (seit 1770) Friedrichs des Großen in Berlin, sehen wir eine gleichfalls für das große repräsentative Porträt begabte Künstlerin die ihre Sorgfalt mehr auf das geschmackvolle Arrangement, als auf schlichte Naturbeobachtung legte (Nr. 224).

Weitaus bedeutender als die genannten Porträtisten ist Deutschlands fruchtbarster Bildnismaler des 18. Jahrhunderts Anton Graff. Nicht mit Unrecht feiert man in ihm den größten deutschen Realisten des 18. Jahrhunderts. Uns sind seine zahlreichen Werke besonders darum so wertvoll, weil sie uns mit einer Menge der bedeutendsten und interessantesten Persönlichkeiten damaliger Zeit bekannt machen: Lessing, Moses Mendelsohn, Johann Friedrich Bause, Gellert, Rabener, Bodmer, Chodowiecki, Herder, Schiller. Seine Bilder sind be-

sonders durch ihre allem falschen Pomp und aller gekünstelten Grazie abholde Naturwahrheit ausgezeichnet. Mit einem feinen Verständnis für den psychologischen Kern der Persönlichkeit begabt, verstand es Graff in treffender Weise das Wesentliche in der äußeren Erscheinung und das Dominierende in geistiger Beziehung herauszufühlen und zur Anschauung zu bringen, ohne der Mode oder dem persönlichen Geschmack zu weit gehende Konzessionen zu machen. Seine Porträts sind historische Dokumente von einwandfreier Glaubwürdigkeit, mögen sie auch an Grazie und Geschmack von gleichzeitigen französischen oder englischen Bildern übertroffen werden.

Anton Graff[32] wurde 1736 zu Winterthur geboren und war zunächst in seiner Heimatstadt Schüler Johann Ulrich Schellenbergs. 1756—1759 wurde er unter Haid in Augsburg weitergebildet. 1765 berief ihn der Direktor der Dresdener Kunstakademie Christian Ludwig von Hagedorn nach Dresden und 1789 erhielt er den Titel eines Professors an der genannten Akademie. 1813 starb Graff im Alter von 77 Jahren in Dresden. Von den Weimarer Bildnissen (Nr. 174—180) heben wir die Porträts Gellerts, Rabeners und Sulzers als besonders charakteristisch für die Malweise von Anton Graff hervor.

Bezeichnend für den vorhin erwähnten Eklektizismus sind die Werke eines Künstlers, der durch Goethes Lebensbeschreibung über sein Verdienst hinaus gewürdigt wurde: Hackerts. Jakob Philipp Hackert (geb. 1737 zu Prenzlau, gest. zu Florenz 1807) genoß seine Ausbildung teils in Paris, wo er Josef Vernet kopierte, teils in Italien. 1768 zog Hackert nach Rom, seit 1786 lebte er in Neapel. Durch Goethe wissen wir, daß der junge Künstler in Berlin Claude Lorrain, Swanevelt, Moucheron, Berchem, Asselyn kopierte, und daß er den Stil seiner

verschiedenen Vorbilder für seine eigenen Werke zu verwerten suchte, lehren diese selbst. Die Seelandschaft im Weimarer Museum (Nr. 188) zeigt Hackerts primitive Art, den Zauber einer in Sonnenlicht gebadeten Meerlandschaft wiederzugeben. Man sieht es dem Bilde an, daß dem Künstler Claude Lorrains meisterhafte Licht- und Stimmungsmalerei vorschwebte, doch welch Unterschied zwischen den poesievollen Landschaften des großen Franzosen und dem trockenen Vortrag des deutschen Meisters!

Von der hauptsächlich in München tätigen Familie Kobell sind Ferdinand Kobell (geb. 1740 zu Mannheim, gest. 1799 zu München), Franz Kobell (geb. 1749 zu Mannheim, gest. 1822 zu München) und Wilhelm von Kobell, Sohn und Schüler des Ferdinand Kobell (geb. zu Mannheim 1766, gest. zu München 1855) zu nennen. Wahrscheinlich von Ferdinand und nicht von Franz Kobell, der nur als Radierer tätig war, wurden die kleinen Landschaften gemalt, die mit F. Kobell bezeichnet sind. Ihm werden auch die verschiedenen Pferdebilder zugeschrieben, die ebenso wie seine Stimmungslandschaften an die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts erinnern (Nr. 205—210). Wilhelm von Kobell kopierte Wouwermann, ohne die Feinheiten seines Vorbildes erreichen zu können. Bekannt wurde er hauptsächlich durch seine Schlachtenbilder. Er sowohl wie ein anderer bekannter Schlachtenmaler Albrecht Adam (geb. zu Nördlingen 1786, gest. zu München 1862) sind mit je einem Bilde vertreten (Nr. 211, 97), die ihre Manier hinreichend charakterisieren.

Dem wahllos zwischen niederländischen, französischen und italienischen Kunstanschauungen hin und her schwankenden Eklektizismus des 18. Jahrhunderts stellte sich Carstens[33] als überzeugter und konsequenter

Anhänger eines strengen Klassizismus entgegen, und dem Wirken dieser einseitigen, aber originellen Persönlichkeit ist der Sieg des Klassizismus im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht zum wenigsten zu danken.

Carstens war ein glühender Verehrer und Verfechter Winckelmannscher Ideen, und dieser spezifisch literarische Einschlag blieb denn auch dem Klassizismus immer anhaften. Raphael Mengs' ästhetische Schriften wirkten weniger nachhaltig auf die bildende Kunst, als Winckelmann und Lessing, deren kunstästhetische Abhandlungen den Malern und Bildhauern neue Wege und Ziele wiesen. Kein Künstler hat so eifrig nach diesen Wegen geforscht, so unermüdlich nach der Erreichung dieser Ziele gestrebt, wie Carstens, und wenn man bei Beurteilung der Kunst ernsthaftes und beharrliches Streben mit berücksichtigen will, so wird man dem Meister gern eine der ehrenvollsten Stellen unter den zeitgenössischen Malern Deutschlands zuweisen. Daß sein Wollen aber nicht zum höchsten Vollbringen führte, lag zum Teil wohl an der Ungunst äußerer Verhältnisse, zum größeren Teil aber an der verkehrten Absicht und dem mangelnden Können des Künstlers selbst. Eine Wiederbelebung der klassischen Antike und der italienischen Hochrenaissance in dem Sinne zu versuchen, daß man gewissermaßen Formen und Inhalt jener vergangenen Kunstepoche — ohne Rücksicht auf die Voraussetzungen, unter denen sie eben allein möglich waren — auf seine Zeit übertrug, war ein vergebliches Bemühen. Es lassen sich Entwicklungsreihen nicht willkürlich zerreißen und zusammenknüpfen. Der lebendige Organismus der Kunst muß sich gegen alle dahingehenden Bestrebungen wehren, will er nicht allmählicher Verkümmerung anheimfallen.

Asmus Jakob Carstens wurde am 10. Mai 1754 zu S. Jürgen bei Schleswig geboren. 1776 besuchte er die

Akademie in Kopenhagen, von der er aber ohne Anerkennung seiner besonderen Begabung bald zurückgewiesen wurde. Seine erste Reise nach Italien (1783) fand in Mantua ein vorzeitiges Ende, da ihn Geldmangel zur Rückkehr zwang. In Lübeck erwarb er sich durch Porträtmalen die nötigsten Existenzmittel, bis ihm durch einen Kunstliebhaber die Mittel zur Reise nach Berlin und weiteren Ausbildung daselbst geboten wurden. 1781 erschien Voß' Übersetzung von Homers Odyssee, der 1793 die Ilias folgte. Beide wurden für Carstens eine reiche Quelle künstlerischer Anregungen. Pindar lernte Carstens aus Geßners Übertragung kennen. Dante, Ossian und Shakespeare, daneben auch Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums übten auf ihn ihre starken Wirkungen aus. Das wichtigste Ereignis in seinem Leben wurde die zweite längere Reise nach Italien. Ein Stipendium ermöglichte ihm 1792 die langersehnte Wallfahrt nach Rom anzutreten, wo er am 25. Mai 1798 starb. Raphael und Michelangelo zogen ihn dort ebenso sehr wie die Antike an, in seinen Zeichnungen suchte er bald Raphaels wohlabgewogene Kompositionen, bald Michelangelos Pathos, bald auch der Antike statuarische Ruhe nachzuahmen.

Die älteste noch vor dem römischen Aufenthalt entstandene Zeichnung des Weimarer Museums, die Schlacht bei Potidäa (Nr. 116), zeigt Carstens' Stil schon ziemlich in seiner vollen Entwicklung. Der nackte männliche Körper, bald in starker Bewegung bald in statuenhafter Haltung, bildet das Hauptmotiv seiner Kunst. Die Bewegungen sind nicht immer richtig motiviert, die Zeichnung ist oft übertrieben, selbst grobe Zeichenfehler finden sich bei Carstens häufig, man bemerkt willkürliche Proportionen — die Reiter auf dem genannten Bilde sind im Vergleich zu ihren Rossen viel zu groß, ein

Mißverhältnis, das in der Blütezeit der griechischen Kunst allerdings auch vorkommt, dann aber durch künstlerische Absichten (Raumwirkung) gerechtfertigt ist. Trotz aller dieser Mängel seines rein zeichnerischen Stiles packt uns Carstens durch den Schwung und Rhythmus seiner Linien, durch Ernst und Größe seiner künstlerischen Intentionen. Die Komposition erscheint neben der seiner späteren Werke durch die Überfüllung mit Figuren nicht überall gleich klar, zu wenig konzentriert, aber doch fehlt der große Zug nicht, der durch alle Carstensschen Werke geht.

Die Argonauten beim Kentauren Chiron lassen uns Carstens' Stil in seiner vollen Entwicklung kennen lernen. Der Künstler hat den Gegenstand zweimal dargestellt, die größere der beiden Zeichnungen (Nr. 121) enthält alle Vorzüge und Mängel seiner Kunst. Die reliefartige Komposition ist übersichtlich gegliedert, einzelne Gruppen, wie der zur Rechten sitzende Herakles mit dem jungen Hylas, sind vortrefflich im Aufbau und von hervorragender Linienschönheit. Überall begegnen uns antike Stellungen, aber auch Reminiszensen an michelangeleske Gestalten. Doch fehlt den Köpfen jede Individualisierung, da von Carstens nur ein allgemeines Schönheitsideal angestrebt wurde. Die Wucht des Körperbaues und der mächtigen Glieder ist stark übertrieben, die anatomische Kenntnis ist allzu oberflächlich und nicht durch das Studium der Natur gewonnen. Die kleinere Version desselben Gegenstandes (Nr. 117) ist durch einen reicheren Aufbau der Komposition von der vorigen unterschieden. Die Leichtigkeit, mit der Carstens große Massen zu gruppieren und die einzelnen Figuren einander über- und unterzuordnen verstand, tritt auf diesem Bilde besonders deutlich hervor, während auf die psychologische Seite des Vorgangs wenig Gewicht gelegt ist,

und die Personen mehr oder weniger in schöner Gedankenlosigkeit an der Handlung teilnehmen.

Der Kampf der Kentauren und Lapithen (Nr. 110) zeigt uns eine Komposition von lauter einzelnen Gruppen, die in wohlüberlegter Weise gegen einander abgewogen und zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen sind. Dieses Blatt ist geradezu ein Musterbeispiel für die Kompositionskunst unseres Meisters. Man gehe nur den einzelnen Gruppen nach, um zu sehen, wie hier alles wohl berechnet, durch Kontrast und Harmonie mit einander verbunden ist. Mögen auch einige stark verzeichnete Figuren störend wirken, das Ganze ist doch von monumentaler Auffassung und bedeutender Wirkung.

Im Kampf des Achilles mit den Flüssen (Nr. 126) ist der Versuch, die Vorgänge auf der Erde — der mit dem Skamander ringende Achilles — mit der Götterversammlung auf Wolkenhöhen zu einer Einheit zu verschmelzen, nicht gelöst. Das Bild zerfällt in zwei Hälften, die durch die in der Luft schwebenden Gottheiten nur gewaltsam miteinander verbunden werden. Harmonischer wirken die einfachen Gruppen der drei Parzen (Nr. 114), des vom Adler zum Himmel entführten Ganymed (Nr. 128) und der Geburt des Lichts (Nr. 127). Das Museum besitzt den plastischen Entwurf zu der einen Parze, Carstens arbeitete bisweilen nach eigenen plastischen Modellen. Bei der »Geburt des Lichts« scheint der Geist Michelangelos den Künstler ganz besonders stark angeregt zu haben, der Gottvater von der sixtinischen Decke ist in dem Bilde, wenn auch in veränderter Gestalt, unschwer wiederzuerkennen.

Als vorzügliche Kompositionen müssen noch die Einschiffung (Nr. 123) und Überfahrt (Nr. 122) des Megapenthes erwähnt werden (nach Lucian). Bei diesen

beiden Zeichnungen werden wir ganz besonders lebhaft an Michelangelo erinnert. Das Zurücktreten aller landschaftlichen Motive und die unbeschränkte Herrschaft des nackten besonders männlichen Körpers auf den Bildern von Carstens sind dem direkten Einfluß Michelangelos zuzuschreiben. Auch in diesen Zeichnungen ist das psychologische Moment nur eben angedeutet, dagegen ist alle Sorgfalt auf Linienführung, auf Komposition und Bewegung gelegt.

Von edler Schönheit ist die Figur der »Nacht« mit ihren Kindern »Schlaf« und »Tod«, der Schicksalsgöttin und den Parzen (Nr. 128a). Es ist das Höchste, was Carstens vielleicht je in der Kunst des Aufbaus erreicht hat, und die Figur der Nacht selbst, die ihren Mantel über ihre schlafenden Kinder ausbreitet, erinnert an die edelsten Schöpfungen der italienischen Hochrenaissance. Eine liebenswürdige Gruppe ist die des Bacchus, der dem kleinen Amor aus einer Schale zu trinken gibt (Nr. 109). Wie schlicht und frei von jedem Manierismus sind die zwei Figuren aufgefaßt! Hier ist wirklich etwas von antikem Schönheitsgefühl zu spüren.

Von den beiden figurenreichen Kompositionen: Homer im Kreise des Volkes seine Lieder singend (Nr. 120) und Dantes Hölle (Nr. 119) verdient die letztere entschieden den Vorzug. Die vom Sturm gejagten Verdammten, die wie Kraniche in langen Reihen dahinziehen, sind in ergreifender Weise zur Anschauung gebracht.

Die fünf Studienblätter zum Homer (Nr. 124) beweisen, wie eifrig Carstens die Raphaelschen Stanzen, insbesondere die »Schule von Athen« studiert hat, ohne daß er etwa zum sklavischen Nachahmer seines großen Vorbildes geworden wäre. Die großzügige Gewandstilisierung ist ganz im Geiste der römischen Cinquecento-Kunst erfunden. Endlich mögen noch zwei Zeich-

nungen erwähnt werden: Oedipus mit seinen Töchtern von Theseus begrüßt (Nr. 111) und Oedipus, der seine blutschänderische Ehe mit Jokaste entdeckt (Nr. 108). Trotz mancher zeichnerischer Mängel und Übertreibungen wirken auch diese Blätter durch monumentalen Aufbau und schönen Linienrhythmus.

Bonaventura Genelli trat das künstlerische Erbe von Carstens an. Obgleich erst im Todesjahre dieses Meisters geboren, war er es doch, der den spezifisch heroischen Stil der Zeichnung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiterbildete und darum kann er mit Recht an Carstens angeschlossen werden. An künstlerischem Temperament übertrifft Genelli entschieden sein Vorbild, auch an Phantasie. Mehr noch als die Antike zog ihn die mächtige Persönlichkeit Michelangelos an. Die Gestalten der sixtinischen Deckenbilder und des jüngsten Gerichts haben in den Werken Genellis, in den Zeichnungen zur Ilias und Odyssee, zu Dante, in den zyklischen Kompositionen: »Leben einer Hexe«, »Leben eines Wüstlings«, »Aus dem Leben eines Künstlers«, überall ihre Spuren hinterlassen. Dabei ist Genelli durchaus kein unproduktiver Eklektiker gewesen, vielmehr legen alle seine Werke von seinem Erfindungsgeist, seinem trotz aller fremden Einflüsse doch höchst persönlichen Stil Zeugnis ab. Genellis Kunst ist ein Hymnus auf die Schönheit der Linie, die der menschliche hauptsächlich nackte Körper dem Auge darbietet. Weit mehr noch als Carstens hat Genelli die schöne Linie im Menschen gesehen und wiedergegeben. Obgleich er sich fast ausschließlich auf die Umrißlinie beschränkte, so daß seinen Gestalten etwas ganz Abstraktes anhaftet, besaß er doch eine bessere Kenntnis vom menschlichen Körper als Carstens. Das Malerische ist ihm durchaus nur Nebensache im Bilde, auch die

Landschaft bleibt lediglich Folie für die menschliche Figur. Genelli individualisiert seine Figuren ebensowenig wie Carstens. Als Modell für seine antiken Gestalten diente ihm oft sein eigener athletisch ausgebildeter Körper, auf den er wohl schon deshalb angewiesen war, weil ihm das Geld fehlte, teure Modelle zu zahlen.

Die äußere Notlage seiner Existenz und das mangelnde Verständnis, dem seine Arbeiten begegneten, lasteten schwer auf ihm. Ein Ausspruch, der charakteristisch ist für seine schroffe aber durch und durch wahre Persönlichkeit, ist uns von Genelli überliefert: »Ich hätte es doch weiter gebracht, wenn ich mehr Schuft gewesen wäre«. Eine Zeit, in der der äußere Glanz und die Farbenpracht der Piloty-Schule Mode zu werden begann, wußte freilich mit einem eigenwilligen Künstler wie Genelli nichts anzufangen und behandelte ihn zeitlebens als Sonderling.

Einige Daten aus seinem Leben mögen hier Platz finden. Bonaventura Genelli wurde am 28. Sept. 1798 in Berlin geboren. 1822 ging er als Stipendiat nach Rom, wo er mit Künstlern sehr verschiedener Richtung in Berührung kam, er traf dort Thorwaldsen, Koch, Reinhart, Preller, Rahl, die Nazarener. Eine besondere Freundschaft verband ihn mit dem Maler Müller. 1832 kehrte er aus Italien nach Deutschland zurück, wo ihn der bekannte Leipziger Mäzen Härtel für die Ausmalung seines römischen Hauses zu gewinnen suchte. In München fand Genelli weder beim kunstsinnigen König Ludwig noch im Publikum die gewünschte Anerkennung und Förderung, nur der Graf Schack interessierte sich für ihn und gab ihm mehrere Aufträge. 1859 berief ihn Großherzog Karl Alexander nach Weimar und hier ist er am 13. November 1868 gestorben.

Das Hauptwerk Genellis in der Weimarer Sammlung ist der Jupiter auf den Flügeln der Nacht (Nr. 186), ein Bild von großer Auffassung und mächtiger Wirkung, an dem der starke Einfluß Michelangelos unverkennbar ist, aber wir fühlen es deutlich, daß hier ein verwandtes künstlerisches Temperament seine Aufgabe sich stellte und sie löste. Sehr wenige deutsche Künstler der Zeit haben den großen Stil so zu treffen gewußt, wie Genelli. Auch die kleineren Zeichnungen: Homer unter den Griechen (Nr. 182), Apollo unter Kentauren und Satyrn (Nr. 183), Aesop und die Landleute (Nr. 185), der Theatervorhang (Nr. 184) dokumentieren den monumentalen Stil des Künstlers, lassen sein Gefühl für klare Kompositionen, sein Verständnis für die rhythmisch bewegte Linie erkennen. Das letzte unvollendete Werk »Bacchus unter den Seeräubern« (Nr. 181) ist zugleich eins der charakteristischsten durch die Kühnheit in der Bewegung der Figuren und durch das echt künstlerische Pathos.

An allen diesen Zeichnungen bewundern wir den Ernst des Künstlers, der ohne Effekthascherei und getragen von der ehrlichen Begeisterung für die große italienische Kunst seine Werke schuf.

Die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland war ohne Zweifel Cornelius. Wir stellen ihn nicht als Maler so hoch — das bekannte Wort König Ludwigs über ihn »Er kann nicht malen« war gewiß nicht ganz unberechtigt — wenn wir ihn aber in seiner Gesamterscheinung erfassen, wenn wir alle seine großartig angelegten, gedankentiefen Werke an uns vorüberziehen lassen, dann erscheint er auch heute noch als der hervorragendste Vertreter der deutschen Monumentalmalerei.

1783 in Düsseldorf geboren trat Peter Cornelius mit 28 Jahren die Romreise an, die zu seiner Zeit als uner-

läßliche Vorbildung für jeden jungen Künstler angesehen wurde. Dürers Art, der er zunächst in einem Faustzyklus nachgestrebt hatte, gab er angesichts der erhabenen Schöpfungen der italienischen Hochrenaissance und der Antike bald auf, um von nun ab im großen Stil der Italiener weiter zu arbeiten. Unter dem Einfluß Raphaels entstanden damals die Fresken für die Casa Bartholdi in Rom. 1818 übernahm er die Leitung der Düsseldorfer, 1825 die Direktion der Münchner Akademie. 1830 vollendete er die meist von Schülern ausgeführten Wand- und Deckenbilder der Glyptothek zu München. Die Malereien in den Loggien der Pinakothek und in der Ludwigskirche beschäftigten Cornelius bis zum Jahr 1840. 1841 berief ihn Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin, wo weitere große Aufträge, die Malereien für den Camposanto, seiner warteten. Die Entwürfe für diese Bilder entstanden in den Jahren 1843—1845 und zwar meist in Rom, an den Kartons arbeitete Cornelius bis 1867, d. h. also bis zu seinem Todesjahr, ohne sie alle vollenden zu können. Der geplante Camposanto ist bekanntlich nicht zur Ausführung gekommen.

Die Entwürfe im Weimarer Museum (Nr. 130—133) umfassen die gesamte christliche Heilsgeschichte von der Geburt Christi an bis zum Weltgericht und die auf diese Zeit vorbereitenden Vorgänge des Alten Testaments.

Von einem großen einheitlichen Gedanken getragen, Fall und Erlösung der Menschheit durch Christus, stellen sich diese Kompositionen als grandiose christliche Epopoë ähnlichen mittelalterlichen Zyklen würdig zur Seite. Übrigens darf man nicht nur die Größe des Gedankeninhalts bewundern, auch im Stil verstand es der Künstler sich zu echt monumentaler Größe zu erheben und in seinen Kompositionen eine Fülle von Schönheit zu versinnbildlichen. So werden beispielsweise

die apokalyptischen Reiter immer ihren Platz neben den gewaltigsten Schöpfungen kirchlicher Kunst behaupten.

Eine Gruppe anderer Künstler — man nannte sie die Nazarener, weil sie in Rom nicht sowohl die heidnische Antike sich zum Vorbild nahmen, als vielmehr die spezifisch christliche Kunst zu neuem Leben aufzuwecken trachteten — Friedrich Overbeck (geb. zu Lübeck 1789, gest. zu Rom 1869), Julius Schnorr von Carolsfeld (geb. zu Leipzig 1794, gest. zu Dresden 1872), Wilhelm von Kaulbach (geb. zu Arolsen 1805, gest. zu München 1874), Wilhelm Schadow (geb. zu Berlin 1789, gest. zu Düsseldorf 1862), Bernhard Neher (geb. zu Biberach 1806, gest. zu Stuttgart 1891), Karl Peschel (geb. zu Dresden 1798, gest. ebenda 1879), August Richter (geb. zu Dresden 1801, gest. auf dem Sonnenstein 1873) sind durch ein oder mehrere charakteristische Bilder im Museum vertreten. Sie alle legen das Schwergewicht auf Zeichnung und Inhalt im Bilde, der Mangel an malerischem Können wird vielfach zum Vorwand für ihren rein zeichnerischen Stil genommen. Als Leistung auf dem Gebiete der monumentalen Malerei verdient Nehers Karton, der Einzug Kaiser Ludwig des Bayern in München nach der Schlacht bei Ampfing 1322 (Nr. 236), noch besonders hervorgehoben zu werden. Den großen Stil der Komposition hatte Neher wie sein Lehrer Cornelius von Raphael gelernt.

Die, man möchte sagen souveräne Verachtung der Farbe von seiten der Nazarener, konnte auf die Dauer nicht ohne Widerspruch bleiben. Wo der geistige Gehalt im Bilde so überragend, die Schönheit der Zeichnung und Komposition so durchdacht war, wie bei Peter Cornelius, mochte man wohl über die Mängel der Malerei hinwegsehen, ja sogar das Fehlen der Farbe als einen stilistischen Vorzug empfinden. Bei kleineren

Künstlern wirkte die Unbeholfenheit in der Behandlung der Farbe nur als Mangel, der gezwungen große Stil mitunter als Pose und leere Manier.

Um so mehr lernen wir eine Reihe von Künstlern schätzen, die zu ihrer Zeit noch wenig beachtet — weil sie das Monumentale in der Kunst weder suchten, noch als alleiniges künstlerisches Prinzip anerkannten — ein bescheideneres Dasein in den Sammlungen kunstverständiger Privatleute führten. Die großen Aufträge gingen ihnen verloren, und das offizielle Kunstinteresse bekümmerte sich nicht allzuviel um sie, bis ihnen endlich unsere moderne Zeit die gerechte und wohlverdiente Würdigung zuteil werden ließ, besonders nachdem die deutsche Jahrhundert-Ausstellung im Jahre 1906 auf die Feinheit jener intimen Kunst aufmerksam gemacht hatte.

Da ist zunächst Caspar David Friedrich zu nennen (geb. 1774 zu Greifswald, gest. zu Dresden 1840), der, in Kopenhagen gebildet (1794), später (1798) nach Dresden ging und dort 1829 Akademieprofessor wurde. Unser Museum besitzt zwei Landschaften von ihm,[34] die zu den entzückendsten Stimmungslandschaften aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehören. Als einer der ersten öffnet Friedrich den Blick für die Schönheit der schlichteren nordischen Landschaft und durchbricht das Dogma von dem Vorrang der italienischen Vedute. Kein kulissenartiger Aufbau, wie er den italienischen Landschaften im Anschluß an Claude Lorrain und andere Meister früher gern gegeben wurde, bestimmt die Komposition, keine römischen Ruinen und Tempel, antike Figuren und klassisch geformte Felsen bilden die Hauptmotive. Der Maler wählt vielmehr einen Naturausschnitt so, wie er sich dem Auge gerade darbietet, belebt sein Bild durch einzelne Figuren oder charakteristisch geformte Bäume, die als starke Akzente

den einfachen Linienrhythmus unterbrechen. Die böhmische Landschaft (Nr. 171, entstanden zwischen 1808 und 1812) mit ihrem feinen grün-silbernen Ton zeigt eine Naturauffassung, die weit über das hinausgeht, was zeitgenössische Maler sahen und wiedergaben, und in der Landschaft mit dem Regenbogen (Nr. 170) entdeckt man Schönheiten, wie sie seitdem erst wieder unserem Auge offenbar wurden. Eine Zeit, die in der Überschätzung des Motivs noch völlig befangen war, konnte für diese einfache Kunst freilich nicht die rechte Würdigung finden.

Nicht weniger vortrefflich sind die Bilder eines anderen Künstlers, der mit offenem Blick und feinem Geschmack das ihn umgebende Leben erfaßte, Friedrich Georg Kerstings (geb. 1783 zu Güstrow, gest. 1847 zu Meißen). Auch er ist in Kopenhagen ausgebildet worden und ging später nach Sachsen, wo er zeitweilig an der Meißener Porzellan-Manufaktur beschäftigt war. Wie Friedrich hat auch ihn die Berliner Jahrhundert-Ausstellung von 1906 zu Ehren gebracht.[35]

Die drei Bilder unseres Museums (Nr. 202—204) sind Interieurs, die in feinsinniger Weise das Spiel des Lichts im einseitig beleuchteten, geschlossenen Raum zur Anschauung bringen. Auf zwei der Bilder fällt sonniger Tagesschein durch das Fenster in die sparsam möblierten Zimmer, deren helle, in grünlich-grauem Ton schimmernden Wandflächen einen außerordentlich zarten Hintergrund für die sitzenden Figuren bilden. Die Stickerin am Fenster (1812) ist ein Bildnis der Malerin Luise Seidler, für die Goethe sich lebhaft interessierte und von der das Museum eine Kopie von Raphaels Madonna mit dem Stieglitz besitzt. Der am Schreibtisch sitzende Mann (bez. G. Kersting 1811) soll den Maler Gerhard von Kügelgen darstellen,[36] den

Porträtisten Goethes, Schillers, Wielands und Herders, der 1805 als Professor an die Dresdener Akademie berufen wurde. Die erstaunlich delikate Behandlung des Details, die Weichheit in der Licht- und Schattenmodellierung könnte man raffiniert nennen, wenn die Kunst Kerstings nicht so einfach und ehrlich wäre. In dem dritten Bilde dem sogen. »eleganten Leser« hat sich der Künstler ein anderes Lichtproblem gestellt. Hier fällt von einer schirmbedeckten Lampe helles Licht auf das Buch und das im verlorenen Profil wiedergegebene Gesicht eines lesenden Herrn. Nach rechts verschwimmt das Zimmer im Dämmer, während links Diele und Wand stellenweise hell beleuchtet sind und der Schein der Lampe an die Decke ein seltsames Ornament malt.

Die zwei Künstler, denen unser Museum vor allem seinen Ruhm verdankt, sind Preller und Schwind. Preller[37] ist jedenfalls der populärste Künstler der klassizistischen Richtung, die von Carstens eingeleitet wurde, und hätte darum schon früher behandelt werden müssen, wenn wir nicht die beiden Hauptmeister der Weimarer Sammlung, deren Werke ungefähr die Grenze der im Museum vertretenen Kunst bestimmen, am Schluß hätten behandeln wollen.

Preller war in erster Linie Landschafter, auch da, wo er die Taten homerischer Helden verherrlichte, mit einem seltenen Blick für das Erhabene, Gewaltige und Düstere begabt. An allen seinen Bildern erkennt man sein emsiges Naturstudium, aber er sah in der Natur nur das Bedeutende, das schlichte Landschaftsbild, wie es von Caspar David Friedrich so meisterhaft behandelt wurde, fesselte ihn nicht. Wenn man Friedrich als Lyriker bezeichnen wollte, so müßte man Preller den Dramatiker in der Landschaftsmalerei nennen. In seiner Jugend wandte er sich besonders der nordischen Landschaft zu,

die er auf seinen Reisen nach Rügen und Norwegen kennen lernte. Kahle Felsen, öde Klippen, die sturmbewegte Nordlandsee und ihre Opfer — das waren die Motive, die ihn vor allem anzogen. Auf Rügen las er den Ossian und träumte sich in die nordische Sagenwelt hinein, wie er in Italien mit den Helden der Homerischen Gesänge zusammenlebte. Auch in den Alpen suchte und fand er das Gewaltige, die wilde große Einsamkeit. Hier malte er Sturzbäche, die sich über Felsen und Geröll schäumend und brausend ergießen, sturmzerzauste, knorrige Tannen, aufgetürmte Felsen, die wie Riesen gegen den schweren Wolkenhimmel emporragen.

Wenn es ihm auch schwer wurde, für seine Ideen den richtigen malerischen Ausdruck zu finden, so muß man doch seinen Bildern eine starke suggestive Kraft zugestehen. Aber nicht allein die nordische Fels- und Meerlandschaft und die einsamen Tyroler Gebirgstäler fanden in Preller einen glücklichen Interpreten, vor allem war es der Süden mit seinen klassischen Bergformationen, den schöngeschwungenen Linien seiner Meergestade, seiner edlen Architektur und nicht zuletzt seinen schönen Menschen, die auf die empfindsame Seele des Künstlers den stärksten Eindruck machten. Und wenn heute Prellers Name genannt wird, so denkt man zunächst an den Maler klassischer Ideallandschaften und antiker Helden.

Goethe, der schon frühzeitig die Begabung des jungen Malers erkannte, wies diesen mit dem ihm eigenen unfehlbar sicheren Gefühl auf die großen französischen Meister der Stillandschaft, auf Claude Lorrain und die beiden Poussin hin. Preller, selbst eine starke künstlerische Persönlichkeit und unermüdlich im Studium der Natur, wurde nicht zum sklavischen Nachahmer seiner Vorbilder, sondern lernte von ihnen nur die großzügige Auffassung und den Sinn für klare Kompositionen.

Wir Modernen sehen die südliche Landschaft mit anderen Augen an, als Preller sie sah, wir vermissen in seinen Odysseebildern die für den Süden charakteristischen Licht- und Luftstimmungen, uns will die Fülle der Motive, die über allen Bildern reichlich ausgestreut ist, vielleicht etwas gesucht erscheinen, aber wir verkennen nicht das ernste Streben des Künstlers, uns die Dichtung Homers zu klarer Anschauung zu bringen. Die seltene Harmonie, die auf Prellers Bildern zwischen den homerischen Göttern und Helden, ihren Taten und Schicksalen und der Landschaft, in der diese sich abspielen, besteht — diese Harmonie stellt sich uns nicht als das Ergebnis des berechnenden Intellekts, sondern als die freie Schöpfung künstlerischer Intuition dar. Wir denken bei Betrachtung der Odysseebilder nicht an mühsam komponierte Landschaften, sondern wir haben die Empfindung, daß sich die Dichtung nur in diesem Rahmen hat abspielen können. Prellers Heldengestalten sind wie die Fabelwesen Böcklins eng verwachsen mit dem Boden, der sie trägt, ja in gewissem Sinne erst der lebendige Ausdruck für die sie umgebende Natur.

Bei Carstens und Genelli, von denen Preller vieles lernte, spielte die Landschaft gar keine oder nur eine ganz untergeordnete Rolle, und Josef Anton Kochs heroische Landschaften wirken im Vergleich zu Prellers Bildern trocken und nüchtern. Während Carstens und Genelli einen rein zeichnerischen Stil vertreten, suchte Preller die architektonische Struktur einer Landschaft mit den malerischen Elementen in derselben zu vereinigen. Seine Figuren bewegen sich viel freier als bei Carstens, wo sie der strengen Reliefwirkung zuliebe im Vordergrund des Schauplatzes wie auf einer Bühne von geringer Tiefe aufgestellt sind. Auch Prellers Schönheitsideal der menschlichen Gestalt wurzelt in der großen Kunst der

Vergangenheit. Aber weniger stark, als auf Carstens namentlich die Antike, auf Genelli Michelangelo wirkten, haben ihn die Vorbilder des Altertums und der italienischen Hochrenaissance beeinflußt, vielmehr suchte er seine Vorbilder in der Natur, wie aus seinen fleißigen Aktstudien hervorgeht, von denen die Kupferstichsammlung des Weimarer Museums eine Anzahl enthält.

Friedrich Preller wurde als Sohn eines Hofkonditors am 25. April 1804 in Eisenach geboren. Der Vater zog später nach Weimar. Hier trat der junge Preller in die Freie Zeichenschule ein (1814), die damals unter der Leitung Heinrich Meyers stand. In den Jahren 1821 und 1822 reiste Preller nach Dresden, wo er die Schätze der berühmten Galerie bewundern lernte und einige Kopien nach Ruisdael und P. Potter anfertigte, die Goethe für die Zeichenschule ankaufen ließ und die jetzt im Weimarer Museum aufbewahrt werden (Kloster und Viehstück Nr. 269, 270). In Dresden lernte er zuerst Werke von Claude Lorrain und Poussin kennen. 1824 nahm ihn der Großherzog Karl August mit nach Antwerpen und vermittelte die Bekanntschaft mit dem dortigen Akademiedirektor van Bree. Während seines Aufenthalts in den Niederlanden entstand 1824 in Amsterdam der Bärenführer (Nr. 254). 1826 kehrte Preller nach Weimar zurück. 1827 trat er seine erste italienische Reise an, die ihn zunächt an die oberitalienischen Seen, nach Venedig und Mailand führte. 1830 erreichte er das Wanderziel aller damaligen Maler, Rom. Hier fand er ein anregendes künstlerisches Leben und wurde rasch mit der dortigen deutschen Künstlerkolonie bekannt. Damals lebte der alte Josef Anton Koch in Rom, ferner Cornelius, dessen Preller mit ganz besonderer Hochachtung gedenkt. Johann Christian Reinhart, der Historienmaler Anton Dräger, Thorwald-

sen, Overbeck, Genelli hielten sich gleichfalls zu der Zeit in Rom auf und bildeten für den jungen Künstler ein überaus anregendes Milieu. Mit Gräfin Julie Egloffstein reiste Preller von Rom aus nach Süditalien. Am Golf von Neapel, auf der Insel Capri, an der Küste von Sorrent und Amalfi lernte er die ganze Fülle südlicher Naturschönheit kennen. Hier las er die Odyssee, und hier keimte der Gedanke in ihm auf, der ihn sein ganzes ferneres Leben hindurch begleiten sollte: Die homerische Sagenwelt im Bilde neu erstehen zu lassen.

1831 kehrte er nach Deutschland zurück und bald darauf (1832) trat an ihn ein Auftrag heran, der ihn der Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne näher führte. Doktor Härtel in Leipzig, für den der Dresdener Architekt Waldemar Hermann das »römische Haus« erbaut hatte, wollte die Innenräume mit Wandbildern ausschmücken lassen und wandte sich darum an Koch, Genelli und Preller. Preller, der seit 1834 an der Zeichenschule in Weimar angestellt war und dort auch sein Atelier hatte (im jetzt noch bestehenden sogen. Jägerhaus an der Marienstraße), entwarf zunächst einen kleineren Zyklus von Odysseelandschaften. Geplant waren: Polyphem, Insel der Kirke, Odysseus bei Kirke, Kalypso, Odysseus und Nausikaa, Odysseus in der Höhle der Nymphen, Odysseus' Heimkehr.

Neben diesen Arbeiten für das »Römische Haus« in Leipzig vollendete er die Ausmalung des Wielandzimmers im Großherzoglichen Schloß zu Weimar (1841). 1837 lernte er auf einer Reise nach Rügen zum erstenmal die nordische Seelandschaft kennen. Später (1840) fuhr er mit seinen Freunden Karl Hummel und Sixt. Thon nach Norwegen, wo eine Reihe nordischer Landschaften entstand (Nr. 255, 256). Die Skizzenbücher Prellers legen von dem unermüdlichen Naturstudium unseres Meisters

das beste Zeugnis ab. Rügen besuchte er dreimal, ein Beweis, wie stark ihn auch die nordische Landschaft anzog. Die Gebirgswelt Oberbayerns und Tirols sah er auf einer Reise im Jahre 1847. Auch aus diesen Gegenden besitzt unser Museum zwei Landschaftsbilder (Nr. 259, 260).

Die Hauptarbeit aber blieb für den Künstler die Ausführung der Odysseebilder (Nr. 272), die Preller umänderte und durch neue Gegenstände erweiterte. 1857 wurden die Kartons zum Odysseezyklus zum erstenmal öffentlich in Dresden ausgestellt und erregten allgemeine Bewunderung. Ein Jahr darauf sah sie der Großherzog Karl Alexander auf der Münchener Ausstellung, wo gleichzeitig die »Sieben Raben« Moritz von Schwinds ausgestellt waren. Diese Ausstellung wurde entscheidend für Preller. Der Großherzog wünschte eine farbige Ausführung der Odysseelandschaften, für die anfangs ein eigenes Haus geplant war. Später entschloß man sich, dem Zyklus im neuen Museum eine würdige Stätte zu bereiten. Bevor jedoch Preller an die farbige Ausführung der Kartons ging, ermöglichte ihm der Großherzog eine zweite längere Reise nach Italien (1859—1861), wo der Künstler noch einmal frische südliche Eindrücke vor der Ausführung seiner Arbeit in sich aufnehmen sollte. Die Bilder wurden (1865—1869) in Wachsfarben auf einer Zementkalkschicht ausgeführt, die über einem Drahtgitter, von eisernem Rahmen umschlossen, in die Wand eingelassen ist.

Preller blieb bis in sein hohes Alter unermüdlich tätig. Aus der Spätzeit des Meisters stammt der Karton: Elias in der Einöde von Raben gespeist (Nr. 271). Zweimal noch war es ihm vergönnt, nach Italien zu reisen, bis der Tod am 23. April 1878 dem arbeitsreichen Leben des Künstlers ein Ende setzte.

In sechzehn Hauptbildern und ebenso vielen Predellenbildern schildert der Künstler die wechselvollen Schicksale des Odysseus vom Wegzug aus Troja bis zur Heimkehr nach Ithaka, von den Greueln der Freier bis zu deren Bestrafung. Die Kartons zu den Hauptbildern befinden sich im Städtischen Museum zu Leipzig. Die Sockelbilder sind in der Art rotfiguriger Vasenbilder behandelt.

Wir bewundern an den Darstellungen vor allem, wie es der Künstler verstanden hat, besonders bildmäßige Vorgänge aus dem unermeßlich reichen Stoff, der ihm vom Dichter geboten wurde, herauszugreifen. Die Auswahl der Szenen stand nicht von Anfang an fest, sondern war das Resultat langer und sorgfältiger Beschäftigung mit der Dichtung, und ebenso hat Preller zu den einzelnen Bildern viele vorbereitende Studien gezeichnet, bis er ihnen ihre endgültige Fassung gab.

Im Kolorit herrscht eine einheitliche Stimmung, so daß die ruhige Wirkung der Wandfläche nicht durch grelle Farbenkontraste zerstört wird. Diese Harmonie der Stimmung zeigt sich auch in der Komposition und im Inhalt beim Vergleich der einzelnen Bilder untereinander. Den beiden Anfangsbildern: Abzug von Troja und Kampf mit den Kikonen, mit ihren dramatisch bewegten Szenen vor dem großartig düsteren Hintergrund des zerstörten Troja und der ragenden Kikonenstadt entsprechen auf der gegenüberliegenden Wand die beiden friedlichen Szenen: Odysseus' Begegnung mit Telemachos beim Sauhirten Eumaios und Odysseus bei seinem Vater Laërtes in idyllisch heiterer Landschaft. Zu der gefahrvollen Flucht des Odysseus und seiner Gefährten aus der Höhle des Kyklopen auf dem dritten Bilde bildet Odysseus' Heimkehr von der Jagd auf der Insel der Kirke das Gegenstück. Das sonnige Bild mit der Zauberin Kirke

korrespondiert mit der düsteren Szene in der Unterwelt. Die gleiche Kunst, durch Kontraste zu wirken, gewahrt man bei den beiden folgenden Paaren kleinerer Bilder: Die Sirenen und Kalypso, Odysseus auf den Trümmern seines Schiffes im sturmgepeitschten Meer schwimmend und derselbe am Strande von Ithaka schlummernd. Auch bei den vier Breitbildern erkennt man einen inneren Rhythmus, der ihre Wirkung außerordentlich steigert, so folgt auf das erste der größeren Bilder, die Flucht des Odysseus von der Insel der Kyklopen, die in Handlung und Szenerie gleich dramatisch wirkt, die ruhig heitere Darstellung: Odysseus von Hermes das Kraut Moli empfangend, um sich vor den zauberischen Künsten der Kirke zu retten. Zum dritten Breitbild, die Tötung der Rinder des Helios durch die Gefährten des Odysseus in großartig phantastischer Küstenlandschaft unter gewitterschwangerem Himmel, bildet das letzte der großen Bilder, Odysseus begegnet der Nausikaa im Lande der Phäaken, das Pendant.

Auf fast allen Gemälden wogt das südlich-blaue Meer im Hintergrund, wie es ja auch in der Dichtung bald als freundlicher, bald auch als gefahrdrohender, immer gegenwärtiger Begleiter des Helden erscheint. Der Aufbau der Landschaft gemahnt wohl manchmal an Claude Lorrain, öfter noch aber tauchen Erinnerungen an die wechselvollen Küsten des Golfes von Neapel und vor allem an die Zauberinsel Capri auf, wo der Maler die Vorbilder für seine klassischen Ideallandschaften fand. Diese Reminiszenzen vermögen auch auf den an eine veränderte Naturauffassung gewöhnten Beschauer eine nachhaltige Wirkung auszuüben.

Daß der Künstler bei der Schilderung der odysseeischen Irrfahrten der freien Natur eine so bedeutsame Rolle zuweist und auf ihre charakteristische Gestaltung ein ebenso

starkes Gewicht legt, wie auf die Darstellung der eigentlichen Geschehnisse, erscheint uns als ein feiner Zug, der dem Wesen der homerischen Dichtung gerecht wird. Denn auch bei Homer sind Mensch und Natur noch nicht durch die Wirkung der Zivilisation auseinander gerissen, sondern leben in enger Gemeinschaft.

Die Odysseelandschaften blieben das Hauptwerk Prellers. Sie erscheinen uns auch heute noch, trotz mancher Mängel in der Zeichnung, trotz der konventionellen Behandlung der Farbe und trotzdem die psychologische Vertiefung einem etwas vagen Schönheitsideal geopfert wurde, als die reife Frucht einer durchaus ernsten und ehrlichen künstlerischen Arbeit.

Fand in Preller des Deutschen Sehnsucht nach klassischer Formenschönheit und idealisierter Natur eine beredte Sprache, so verkörpert Schwind[38] für uns den Traum der romantischen Epoche und einer echt deutschen, etwas kleinbürgerlichen Behaglichkeit. Prellers Pinsel gestaltete aus jedem Landschaftsbild eine stumme Tragödie, auch im kleinsten Format spürt man die heroische Größe seines Landschaftsideals, dem die Menschen mehr als Staffage dienen. Schwind suchte in der Landschaft das Intime und Traulich-Gemütliche, den Menschen faßte er weniger von der tragischen als vielmehr von der liebenswürdig-heiteren, auch humoristischen Seite auf.

Im gesamten Lebenswerk Schwinds tritt uns ein unendlicher Reichtum an Phantasie und eine Vorliebe für Kleinmalerei entgegen, wie wir sie wohl kaum bei anderen Künstlern finden. Seine Empfindung ist immer echt, mag sie uns auch heute bisweilen allzu weich vorkommen, sein Humor nie verletzend. Farbe und Zeichnung genügen nicht immer unseren Anforderungen, doch wer möchte mit einem Künstler rechten, der uns mit so viel liebenswürdiger Naivität entgegen kommt?

Erstaunlich ist die Fülle seiner Stoffe. Dem Alltagsleben gewinnt er die stimmungsvollsten Seiten ab, und seine Freude am Wandern, am Sonnenschein und an Gottes freier Natur tritt uns in allen seinen Werken entgegen. Die Kinder beobachtet er bei ihren Spielen und teilt ihre kleinen Leiden und Freuden. Ihn fesseln die Erscheinungen der Gegenwart, er zeichnete Trachten und Uniformen seiner Zeit. Seinen Sinn für Humor konnte er in politischen Karikaturen, in Zeichnungen für die Münchener Bilderbogen und fliegenden Blätter betätigen. Szenen aus der antiken Mythologie und religiöse Gegenstände, Allegorien und Porträts zeichnete und malte der unermüdlich fleißige Meister. Am meisten aber bewundern wir ihn als Märchenerzähler. Hier hat er wirklich Unvergängliches, deutschem Volksempfinden eng Verwandtes geschaffen. Den Blick in das Wunderland der Phantasie uns öffnend, führt uns Schwind alle die lieben Gestalten vor Augen, die holden Prinzessinen und edlen Ritter, die munteren Spielleute und nachdenklichen Einsiedler, die bösen Hexen und gütigen Feen, die unsere Kinderträume bevölkerten und im Alter wie die Symbole einer auf ewig vergangenen Jugendzeit erscheinen.

Einige Daten aus dem arbeitsreichen Leben unseres Meisters mögen genügen, uns die äußeren Umstände zu vergegenwärtigen, unter denen Schwind groß wurde.

Geboren ist Moritz von Schwind am 21. Januar 1804 zu Wien. Sein Vater, Johann Franz mit Namen, war Vorleser des Fürsten Kaunitz, als solcher 1792 geadelt und 1799 zum Hofsekretär ernannt worden, seine Mutter hieß Franziska von Holzmeister. 1813 kam der junge Schwind auf das Gymnasium und 1818 bezog er die Universität zu Wien, um sich für die Beamtenlaufbahn vorzubereiten. Daß er für diese nicht eigentlich berufen sei, fühlte Schwind bald, und darum entschloß er sich,

seinem Lieblingswunsch, die Künstlerlaufbahn einzuschlagen, nachzugeben und studierte zunächst an der Wiener Akademie (1821), wo er sich unter Schnorrs und Cornelius' Einfluß der romantischen Richtung anschloß und auch musikalisch weiterbildete. Beethoven und Schubert waren die beiden Komponisten, für die der junge Schwind besonders lebhaft empfand. In dieser ersten Wiener Zeit entstanden Trachten- und Sittenbilder, Illustrationen zu E. T. H. Hoffmanns »Meister Martin und seine Gesellen« und andere kleine Gelegenheitsarbeiten.

1832 erhielt Schwind seinen ersten großen Auftrag, die Ausmalung des von Klenze erbauten Königsbaues der Münchener Residenz, der ihn bis 1834 in München festhielt. Nach Wien zurückgekehrt, arbeitete er an den Entwürfen für Fresken, die der Kronprinz Max von Bayern für Hohenschwangau bestimmte.

Wie so vielen deutschen Malern so erschien auch Schwind ein Studienaufenthalt in Italien als die notwendigste Vorbereitung für den künstlerischen Beruf. 1835 reiste er über Padua, Venedig nach Florenz und Rom, wo ihn die Werke Raphaels besonders anzogen, während ihm die Antike und Michelangelo fremd blieben. Von Italien kehrte er zunächst nach München zurück, und arbeitete im Dienste des Kronprinzen Max bis 1836. Später beschäftigte ihn ein großer Auftrag für Karlsruhe, die Ausmalung der dortigen Kunsthalle mit Szenen olympischer Spiele und Episoden römischer Geschichte.

1844 wurde der nun schon berühmt gewordene Meister nach Frankfurt a. M. an das Städelsche Institut berufen und ihm die Stelle für Historienmalerei übertragen. In dieser Zeit reifte schon in ihm der Plan zum Zyklus von den sieben Raben, der zu den Hauptwerken Schwinds gehört. Neben den großen Arbeiten fand er immer noch Zeit genug für die Münchener Bilderbogen und fliegenden

Blätter Zeichnungen zu liefern, die zu den besten der beiden populären Publikationen gehören. 1847 wurde ihm eine Lehrstelle an der Münchener Akademie angeboten. Ein Jahr später treffen wir Schwind in Thüringen. Hier fand die erste Begegnung mit dem Großherzog Karl Alexander statt, die für den Meister ebenso wie für das weimarische Land von Bedeutung werden sollte, wurde doch damals der Plan für die Wartburgbilder besprochen, die Schwind in den Jahren 1854 und 1855 ausführte. Vorgesehen waren Bilder aus der Thüringer Geschichte, aus dem Leben der hl. Elisabeth, der Sängerstreit auf der Wartburg und die sieben Werke der Barmherzigkeit. Die sieben Raben, an denen der Meister inzwischen weitergearbeitet hatte, vollendete er 1857, und ein Jahr darauf wurden sie in München ausgestellt. Die letzte große Arbeit Schwinds sind die Bilder für das Wiener Opernhaus, zu denen Schwind 1865 die Kartons zeichnete. 1867 wurde die Arbeit vollendet. Am 8. Februar 1871 starb Schwind in München.

Die Ölskizzen für die Fresken im Landgrafenzimmer der Wartburg (Nr. 295) geben nur einen unvollständigen Eindruck der ausgeführten Bilder wieder, aber sie lassen doch die trefflichen Kompositionen und die gemütvolle Art erkennen, mit der der Meister die sagenhaften Vorgänge aus dem Leben der thüringer Landgrafen erzählt. Von entzückender Frische ist das erste Bild, die Gründung der Burg, sehr glücklich in der Stimmung das zweite, Ludwig III. in der Schmiede. Daß auch der Humor zu seinem Rechte kommt, beweist das vierte Bild, Ludwig der Heilige einen Löwen bändigend. Eine der gefälligsten Schöpfungen des Meisters ist das letzte Bild, Friedrich der Freidige geleitet sein Söhnlein zur Taufe. Der Zug der hl. Elisabeth nach der Wartburg wurde für die Wartburg nicht ausgeführt.

Die sechs Bleistiftzeichnungen mit Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth (Nr. 291) stellen der Begabung des Künstlers für Klarheit der Komposition und Schönheit der Linie das beste Zeugnis aus. Mit feinem künstlerischen Takt versteht es Schwind, den Anforderungen einer monumentalen, auf das Einfache und Große abzielenden Malerei gerecht zu werden und vermeidet mit Glück in der Wandmalerei die Wirkungen eines Staffeleibildes.

Und nun die sieben Raben (Nr. 296). Hier ist Schwinds künstlerisches Temperament zur reinsten Entfaltung gekommen. Märchenhafte Stimmung nimmt uns vor diesen Bildern gefangen, die wir nicht zu erklären brauchen, so eindringlich erzählen sie uns die wunderbare Geschichte von den sieben Brüdern und der treuen Schwester. Hier läßt Schwind eine der liebenswürdigsten Saiten deutschen Wesens erklingen, und daß er dabei nicht in falsche Sentimentalität verfällt, das beweist, wie ernst und echt ers mit seiner Kunst meinte. Wort und Bild verschmelzen zu künstlerischer Einheit, ein rührender Zug von Keuschheit verklärt die Hauptfigur des Mädchens, und kindlich-fromme Gläubigkeit scheint alle Gestalten mit innerem Leben zu durchglühen. Unmerklich verschwinden uns vor diesen Bildern die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Schein und willig folgen wir dem Künstler ins Land der Träume!

Romantiker wie Schwind, aber weniger vielseitig als dieser, waren Ramberg und Steinle, von denen das Museum je ein Bild bewahrt.

Arthur von Ramberg war 1819 zu Wien geboren, bildete sich in Dresden unter Hübner aus und kam 1849 nach München. 1860 wurde er nach Weimar berufen, um mit Pauwels in den Lutherzimmern der Wartburg Fresken zu malen, kehrte aber nach wenigen Jahren nach

München zurück, wo er 1875 starb. Im Bilde der Prinzessin mit dem Froschkönig nach einem Märchen von Grimm, erkennt man deutlich den Einfluß von Schwind wieder, den Ramberg in Wien kennen lernte (Nr. 273).

Auch Eduard von Steinle[39] war ein Wiener Kind. 1810 geboren, reiste er 1828 nach Rom, wo er sich an Overbeck und Veit anschloß. 1834 kehrte er nach Wien zurück, später ging er nach Frankfurt a. M., am Städelschen Institut bekleidete er die Professur für Historienmalerei. 1886 starb er in Frankfurt. Seine Hauptwerke waren Wandmalereien im Stil der Nazarener, die er für Kirchen in Münster, Köln, Aachen und anderen Städten ausführte. Das Weimarer Bild, die Schildwache (1861 gemalt), gehört mit zwei anderen Bildern der Münchener Schackgalerie dem »Türmer« (1859) und »Violinspieler« (1863) zu einer Gruppe einzelner Figurenbilder, die den sentimentalen, für ein erträumtes Mittelalter schwärmenden Romantiker verraten (Nr. 302).

Die neuere deutsche Kunst ist nur durch einige wenige Bilder vertreten, unter denen Adolf von Menzels (geb. 8. Dezember 1815 zu Breslau, gest. 1905 zu Berlin) großes Gemälde »Begegnung Friedrichs II. und Josephs II. in Neisse« besonders hervorragt. Trotzdem das Format dem Künstler eigentlich nicht »lag«, zeigt das Bild doch alle Vorzüge Menzelscher Charakterisierungskunst (Nr. 231).

Von Anselm Feuerbach (geb. 1829 zu Speyer, gest. 1880 zu Venedig) sehen wir einen weiblichen Studienkopf für das Gastmahl des Plato (vollendet 1873. Berlin, Nationalgalerie), der in dem für die späteren Bilder Feuerbachs charakteristischen kühlen silbergrauen Ton gemalt ist (Nr. 168).

Arnold Böcklin (geb. 16. Oktober 1827 zu Basel, gest. 16. Januar 1901 zu Fiesole) ist mit einem kleinen nicht

bezeichneten Bild, einem jagenden Kentauren, vertreten (Nr. 101), das wohl aus des Meisters Weimarer Zeit — Böcklin wurde 1858 an die Kunstschule zu Weimar berufen — stammt. Ein zweites Bildchen, Paolo und Francesca da Rimini, gehört der sogen. Ehrengalerie an (Nr. 102).

In Friedrich Leon Pohle (geb. 1. Dezember 1849 zu Leipzig, gest. 1907 zu Dresden) lernen wir einen tüchtigen, wenn auch etwas trockenen Bildnismaler kennen, der gleichfalls zeitweilig der Weimarer Kunstschule angehörte (Nr. 252, 253).

Ein viel frischeres künstlerisches Temperament ist Ferdinand von Rayski, der, fast vergessen, erst durch die deutsche Jahrhundert-Ausstellung in Berlin 1906 wieder zu Ehren gekommen ist. Als Sohn eines sächsischen Kavallerie-Offiziers am 23. Oktober 1806 in Pegau geboren, wandte sich Ferdinand von Rayski, der anfangs für die militärische Laufbahn bestimmt war, bald der Kunst zu, besuchte die Dresdener Akademie und bildete sich weiter auf Reisen (1834—1839), die ihn namentlich nach Paris führten. Dort studierte er die Historienbilder des Horace Vernet und Géricault, vor allem auch Delaroche. So war Rayski einer der ersten Modernen, die nicht mehr alles Heil von der Kunst der Antike und italienischen Renaissance erwarteten, sondern sich die französische Kunst ihrer Zeit zum Vorbild nahmen. Von wenigen gekannt und halb vergessen starb Rayski am 23. Oktober 1890 in Dresden. Sein Selbstbildnis, das neuerdings in das Weimarer Museum gelangte, zeigt die kecke Pinselführung, die den Meister in seiner besten Zeit auszeichnete. Mit größter Bravour sind die grauen, braunen und roten Töne hingesetzt. Die Wirkung ist eine ungemein lebendige und frische, die um so überraschender ist, wenn man bedenkt, daß Rayskis beste

Bilder schon um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts entstanden (Nr. 274, 275).

Endlich sei noch der Weimaraner Friedrich Wilhelm Marder steig genannt (geb. 1814 zu Weimar, gest. 1899 ebenda), der Schüler von Th. Hildebrand und Schadow in Düsseldorf und später des Delaroche in Paris, der als Historienmaler und besonders durch seine Bilder aus der Reformationszeit bekannt ist. Von ihm wurde in neuerer Zeit ein Bild »die Verbannten« für das Museum erworben (Nr. 228).

ANMERKUNGEN.

1. Wilhelm Bode, Stunden mit Goethe, 5. Band, 4. Heft: Martin Klauer, der Bildhauer im klassischen Weimar.

2. Woltmann-Woermann (Geschichte der Malerei II, 122) schreiben die Tucher-Porträts in Weimar und Kassel dem Michael Wolgemut zu, desgl. Thausing (Dürer, Leipzig 1884, I, 82), dagegen Thode (Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt 1891, S. 207) und Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 114) mit mehr Recht dem Albrecht Dürer. Das Porträt der Elisabeth Tucher in Kassel, auch von 1499 datiert, verdient entschieden den Vorzug vor dem Bild in Weimar.

3. Man vergleiche mit den Weimarer Bildern: Bildnis von Dürers Vater, 1490 (Florenz, Uffizien) — Selbstbildnis, 1493 (Früher Leipzig, Sammlung Felix. Alte Kopie im Museum ebenda) — Bildnis von Dürers Vater, 1497 (nur in Kopien erhalten, in London u. a.) — von Friedrich dem Weisen, um 1495—1498 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) — Selbstbildnis, 1489 (Madrid, Prado) — Oswolt Krell, 1499 (München, Pinakothek) — Selbstbildnis, 1500 (München, Pinakothek). Ist bei all den genannten Porträts der Ausschnitt größer als bei den Weimarer (und Kasseler) Bildern, so fehlt es doch nicht an Beispielen für einen noch kleineren Ausschnitt, z. B. Bildnis des Hans Dürer, 1500 (München, Pinakothek) — Bild eines jungen Mannes, 1501 (Wien, Königliche Gemäldegalerie).

4. Da es bis heute noch nicht ganz gelungen ist, die Werke Lukas Cranachs des Älteren von denen des Hans Cranach zu scheiden, so empfiehlt es sich, die unter dem Sammelnamen Cranach vereinigten Bilder nach Gegenständen zu ordnen und zu besprechen. Für die Literatur verweisen wir auf: Schuchardt, Lukas Cranach des Älteren

Leben und Werke, 3 Bände, und Flechsig, Cranachstudien, Leipzig 1900.

5. Vergleiche Katalog des Großherzoglichen Museums zu Weimar, 5. Auflage, Weimar 1894. Abbildung der Weimarer Porträts in Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, I, Weimar, S. 408—409.

6. Die drei Bilder werden in den Rechnungen des Jahres 1541 erwähnt. Kopien nach diesen Bildern in der Wittenberger Bibliothek. Schuchardt a. a. O. II, 129, Nr. 410—412.

7. Flechsig a. a. O. S. 256. — Schuchardt a. a. O. I, 88—90, ebenda II, 130, Nr. 413 und 414.

8. Unseren Weimarer Bildnissen am nächsten stehen die Porträts Luthers und Katharina von Boras im Museum zu Darmstadt von 1529. Über Lutherbildnisse vergleiche man die genauen Untersuchungen von Flechsig a. a. O., S. 257 ff.

9. Vergleiche Alfred von Sallet, Luther als Junker Georg, Berlin 1883, S. 9.

10. Frühere Bezeichnung: »Aus Cranachs oder Grünewalds Schule«. Vergleiche Flechsig a. a. O. S. 103. Der Typus der Madonna hat nach unserer Meinung am meisten Ähnlichkeit mit einer Madonna im Dom von Glogau und einer anderen im Schloß zu Weimar, die beide gleichfalls 1518 datiert sind.

11. Das Weimarer Exemplar ist weder bezeichnet noch datiert, es wird um 1530 entstanden sein. Das Bild im Museum ist zum Teil leider ungeschickt übermalt. Bezeichnet mit dem Drachen und der Jahreszahl 1529 ist das Exemplar in Gotha und ein anderes in Prag. Ferner kennen wir noch Bilder gleichen Inhalts in Nürnberg, Germanisches Museum (nicht bezeichnet und undatiert), in der Stadtkirche zu Schneeberg und in derjenigen von Weimar aus dem Jahre 1553. In der Universitätsbiblio-

thek zu Jena befindet sich eine Lutherbibel, der als Titelblatt eine dem Weimarer Bilde eng verwandte Darstellung hinzugefügt ist (vom Jahre 1543). Endlich sah der Verfasser ein Bild gleichen Inhalts im Münchener Kunsthandel (1908). Die Häufigkeit all dieser theologischen Allegorien beweist die Beliebtheit des Gegenstandes und kennzeichnet zugleich die Arbeitsweise in der Cranachschen Werkstatt.

12. In München (Pinakothek), Nürnberg (Germanisches Museum), Budapest und Kassel.

13. Von den zahlreichen Wiederholungen, auf denen Venus und Amor bald in freier Landschaft, bald vor dunklem Hintergrunde stehen (in Nürnberg, Schwerin, Berlin, Rom [Galerie Borghese] usw.) erinnert das Schweriner Bild am meisten an unser Exemplar. Eine genaue Wiederholung ist aber auch da nicht vorhanden.

14. Ähnlich unserer Venus in Weimar ist eine Venus im Louvre, der Gesichtstypus erinnert vielleicht mehr noch an ein Venusbild von 1532 in Frankfurt (Städelsches Institut). In den dreißiger Jahren ist auch unser Bild und zwar wahrscheinlich von Hans Cranach gemalt worden.

15. Flechsig a. a. O. S. 268. Der gleiche Gegenstand auf einem Bilde der Kasseler Galerie. Abbildung des Weimarer Bildes in Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Weimar I, S. 406—407.

16. Nagler, Monogrammisten I, S. 477. — Brulliot, Dictionnaire des Monogrammes II, Nr. 2800.

17. Woltmann (Holbein und seine Zeit) erwähnt das Bild nicht.

18. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 488.

19. Die Literatur über diesen Meister ist außerordentlich umfangreich, es genügt, auf einige Werke hinzuweisen: Jacopo de'Barbari et Albert Dürer par le comte

A. E. de Canditto, Bruxelles 1881, S. 354. — Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden, Leipzig 1891, S. 255ff. —Thausing a. a. O. I, S. 289 ff. —Thieme-Becker, Künstlerlexikon II, S. 462, wo eine Zusammenstellung der ganzen Literatur über Jacopo de'Barbari zu finden ist. Der Weimarer Christus ist die Wiederholung eines Bildes der Dresdener Galerie von ca. 1503.

20. Die Wiener Galerie besitzt zwei Gegenstücke zu den Bildern in Weimar: »Der Sieg der Keuschheit über die Liebe« und »Triumph der Liebe«.

21. Eine Replik dieses Bildes mit dem Namen des Dargestellten findet sich in der Galerie der Uffizien.

22. Im Haag (dem Jan Gossaert genannt Mabuse zugeschrieben), Neapel, Hampton Court.

23. Nagler, Monogrammisten II, Nr. 2983, 3009. — Brulliot, Dictionnaire des Monogrammes I, Nr. 2096. — Merlo, Kunst und Künstler in Köln, S. 128.

24. In Dresden (P. Brueghel dem Älteren zugeschrieben), München (Pinakothek, Jan Brueghel der Ältere. Bez. Brueghel 1598), Wien (Galerie Liechtenstein), Schleißheim (P. Brueghel dem Jüngeren zugeschrieben), Antwerpen (bez. P. Brueghel f.).

25. Rembrandt Harmens van Rijn, sa vie et ses oeuvres par C. Vosmaer. La Haye 1868, S. 191. — Emile Michel, Rembrandt sa vie, son oeuvre et son temps Paris 1893, S. 565. — W. Bode, Rembrandt, beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde etc., IV, S. 108, Nr. 257.

26. Ein ähnliches Bild (Halt im Dorfe), gleichfalls mit einer im Bach stehenden Herde, besitzt das Ryksmuseum in Amsterdam. Es ist mit dem Namen und der Jahreszahl 1660 bezeichnet.

27. Ruysdael als Dichter (1816).

28. A. Dürr, Adam Friedrich Oeser, Leipzig 1879.

29. Edmond Michel, Etude biographique sur les Tischbein, Lyon 1881.

30. Franz Landsberger, Wilh. Tischbein: Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1908.

31. »Wilhelm Tischbeins Idyllen«.

32. Richard Muther, Anton Graff. Leipzig 1881. — Jul. Vogel, Anton Graff. Bildnisse von Zeitgenossen des Meisters in Nachbildungen der Originale. Leipzig 1898.

33. Alten, Versuch eines Verzeichnisses der Werke von Asmus Jacob Carstens. Oldenburg 1866. — K. L. Fernow, Carstens Leben und Werke. Herausgegeben und ergänzt von Hermann Riegel. Hannover 1867.

34. Katalog der deutschen Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, Nr. 532, 533.

35. Katalog der deutschen Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, Nr. 824—826.

36. Nach anderen Selbstbildnis des Künstlers.

37. Julius Gensel: Friedrich Preller der Ältere. Bielefeld und Leipzig 1904. — R. Schöne, Prellers Odyssee-Landschaften, Leipzig 1863. — Roquette, Friedrich Preller. Frankfurt a. M. 1883.

38. Friedrich Haack, M. v. Schwind. Bielefeld und Leipzig 1898.

39. C. v. Wurzbach, Ein Madonnenmaler unserer Zeit (Ed. Steinle), Wien 1879.

KÜNSTLER-VERZEICHNIS.

Seite

Adam, Albrecht 57
Agesandros 15
Asselyn, Jan 56
Athenodoros 15

Backer, Jacob 47
Baen, Jan de 47
Barbari, Jacopo de' . . 40
Bellini, Giovanni . . . 40
Berchem, Nicolas . . . 56
Böcklin, Arnold . . . 72, 83
Boldrini 15
Boucher, François . . . 55
Bree, van 73
Brueghel, Pieter, d. Ältere 44
Busschop, Cornelius . . 47

Camerarius, Adam . . . 51
Canaletto, Antonio Canale gen. 43
Canaletto, Bernardo Belotto gen. 43
Carstens, Asmus Jacob 2, 22 57 f. 70, 72
Conegliano, Cima da . . 40
Cornelius, Peter von 3, 65 f. 73, 80
Cranach, Hans . . . 37, 38
Cranach, Lukas, d. Ältere 28 f.
Cranach, Lukas, d. Jüngere 28 f.

Delaroche, Paul . . . 84, 85
Dietrich, Christ. Wilhelm Ernst 52
Donatello 20
Dräger 73

Seite

Duck, Jacob 47
Dürer, Albrecht 27 f., 38, 40, 66
Dyck, Anton van . . 46, 47

Elsheimer, Adam . . 52, 53
Everdingen, Allaert van . 49

Feuerbach, Anselm . . . 83
Francken, Franz 44
Friedrich, Caspar David 4, 68, 70

Genelli, Bonaventura 3, 63 f. 72, 74
Géricault, Théodore . . 84
Giorgione, Giorgio Barbarelli gen. 41
Gortzius, Geldorp . . . 44
Goyen, Jan van 49
Gracht, Jakob 46
Graff, Anton . . . . . 55 f.
Greuze, Jean Bapt. . . . 55

Hackert, Jacob Philipp . 4 54, 56
Hagedorn, Chr. Ludw. von 56
Haid 56
Hals, Franz 46
Hannemann, Adrian . . 46
Härtel, Karl August . 4, 22
Heem, Cornelius de . . 50
Helst, Bartholomäus van der 45
Hildebrand, Theodor . . 85
Holbein, Ambrosius . . 39
Holbein, Hans, d. Jüngere 39
Honthorst, Gerard von . 46

Hübner, Julius 82
Hummel, Karl 74
Kaulbach, Wilh. von . . 67
Kersting, Friedrich Georg 4, 69
Klauer, Martin Gottlieb . 23
Klenze, Leo von. . . . 80
Kobell, Ferdinand . . . 57
Kobell, Franz 57
Kobell, Wilhelm von . . 57
Koch, Joseph Anton 64, 72, 73, 74
Kraus, Georg Melchior 2, 54
Kresilas 9
Kügelgen, Gerh. von . . 69

Lastmann, Pieter . . . 46
Lelienbergh, Corn. van . 50
Leochares 12
Lievens, Jan 46
Lingelbach, Johannes . . 47
Liszewska, Anna Dorothea 55
Loo, van 53
Lorrain, Claude 56, 57, 68, 71, 73, 77
Lysippos 10, 13

Mabuse, Jan Gossaert gen. 44
Mardersteig, Friedrich Wilh. 85
Maron, Anton 55
Mengs, Raphael . . . 55, 57
Menzel, Adolf von . . 4, 83
Meyer, Heinrich . 2, 3, 73
Michelangelo 12, 15, 20 f., 59, 61, 62, 63, 65, 73, 80
Monogrammist A. E. . . 38
Montorsoli 12
Moucheron, Frederick de 50, 56
Müller, Maler-Müller . . 64
Neher, Bernhard . . 3, 67
Oeser, Ad. Friedr. . . 53, 54
Overbeck, Friedrich 67, 74, 83
Palma, il Vecchio . . . 41
Pannini, Giov. Paolo . . 43
Pauwels, Ferdinand . . 82
Peeters, Bonaventura . . 48
Peschel, Karl 67
Phidias 8, 14, 17
Phradmon 9
Piazetta, Giov. Batt. . . 53
Piloty, Karl 64
Pitati, Bonifazio Veronese 41
Pohle, Leon 84
Polydoros 15
Polyklet 8, 10
Potter, Paul 73
Pourbus, Franz 44
Poussin, Nicolas . . 71, 73
Praxiteles . 9, 10, 13, 14, 17
Preller, Friedrich 4, 64, 70 f.
Rahl, Karl 64
Ramberg, Artur von . . 82
Raphael 44, 59, 62, 66, 67, 80
Ravestyn, Ant. van . . 46
Rayski, Ferdinand von . 84
Reinhardt, Karl 64
Reinhart, Joh. Chr. . . . 73
Rembrandt van Ryn 4, 45, 52
Richter, August 67
Rubens, Peter Paul. . . 45
Ruisdael, Jacob van . 49, 73
Ruisdael, Salomon . . . 49
Schadow, Wilh. 67, 85

Schellenberg, Joh. Ulrich 56
Schilling, Joh. 22
Schlüter, Andreas . . . 22
Schnorr von Carolsfeld, Julius 67, 80
Schwind, Moritz von 4, 70, 75 78 f.
Seekatz, Joh. Konrad . . 53
Seidler, Luise . . . 4, 69
Seisenegger, Jacob . . . 39
Skopas 13, 17
Steinhäuser 4
Steinle, Eduard von . 82, 83
Storck, Abraham . . . 48
Swaneveldt, Herm. . . . 56

Terborch, Gerard . . . 47
Thiele, Joh. Alexander . 52
Thon, Sixt. 74
Thorwaldsen, Albert 22, 64, 73
Tiepolo, Giov. Batt. . . 42
Tintoretto, Jacopo Robusti 42
Tischbein, Johann Friedr. Aug. 54
Tischbein, Johann Heinr. 53
Tischbein, Joh. Heinr. Wilhelm 54
Tizian 15, 41, 42

Uden, Lucas van . . . 45

Veit, Philipp 83
Velde, Adrian v. d. . . 48
Velde, Willem der Ältere 48
Velde, Willem der Jüngere 48
Vernet, Horace 84
Vernet, Jos. 56
Vinci, Lionardo da . . 43, 44
Vlieger, Simon de . . . 48

Watteau, Antoine . . . 52
Werff, Adr. v. d. . . . 52
Witte, Emanuel de . . . 50
Wolgemut, Michael . . 27
Wouverman, Philips . 47, 57

VERZEICHNIS

DER IM FÜHRER BESPROCHENEN NUMMERN.

Nr. 7–10	Seite 8	Nr. 101, 102	Seite 84
" 11	" 9	" 105	" 51
" 12	" 11	" 106, 107	" 43
" 14	" 18	" 116–128a	" 57f.
" 15	" 11	" 130–133	" 66
" 16	" 12	" 134	" 31
" 17	" 16	" 135, 136	" 31
" 18	" 17	" 137, 138	" 32
" 20	" 18	" 139	" 32
" 21	" 14	" 140	" 32
" 23	" 8	" 141, 142	" 29
" 25	" 15	" 143	" 33
" 26	" 14	" 144	" 37
" 28	" 10	" 145, 146	" 36
" 29	" 10	" 147	" 32
" 30	" 19	" 148, 149	" 31
" 31	" 10	" 150	" 34
" 32	" 10	" 151	" 35
" 33	" 7	" 152	" 31
" 34	" 18	" 153	" 39
" 35	" 9	" 157–161	" 52
" 40–54	" 20f.	" 163	" 47
" 59	" 21	" 164, 165	" 27
" 60	" 21	" 166	" 53
" 61	" 21	" 168	" 83
" 62	" 22	" 170, 171	" 69
" 71	" 22	" 173	" 46
" 76	" 22	" 174–180	" 56
" 77, 78	" 22	" 181–186	" 63f.
" 80	" 22	" 187	" 44
" 84–96	" 23	" 188	" 57
" 97	" 57	" 190	" 46
" 98	" 47	" 191	" 46
" 99	" 40	" 192	" 50

Nr. 193 . . . . Seite 45
= 194 . . . . . = 39
= 202—204 . . . = 69
= 205—210 . . . = 57
= 211 . . . . . = 57
= 213 . . . . . = 55
= 214 . . . . . = 50
= 215 . . . . . = 46
= 216 . . . . . = 47
= 224 . . . . . = 55
= 227 . . . . . = 54
= 228 . . . . . = 85
= 230 . . . . . = 38
= 231 . . . . . = 83
= 232 . . . . . = 50
= 236 . . . . . = 67
= 238 . . . . . = 43
= 239 . . . . . = 44
= 246, 247 . . . = 43
= 248 . . . . . = 48
= 250, 251 . . . = 41
= 252, 253 . . . = 84
= 254—271 . . . = 70 f.
= 272 . . . . . = 75 f.

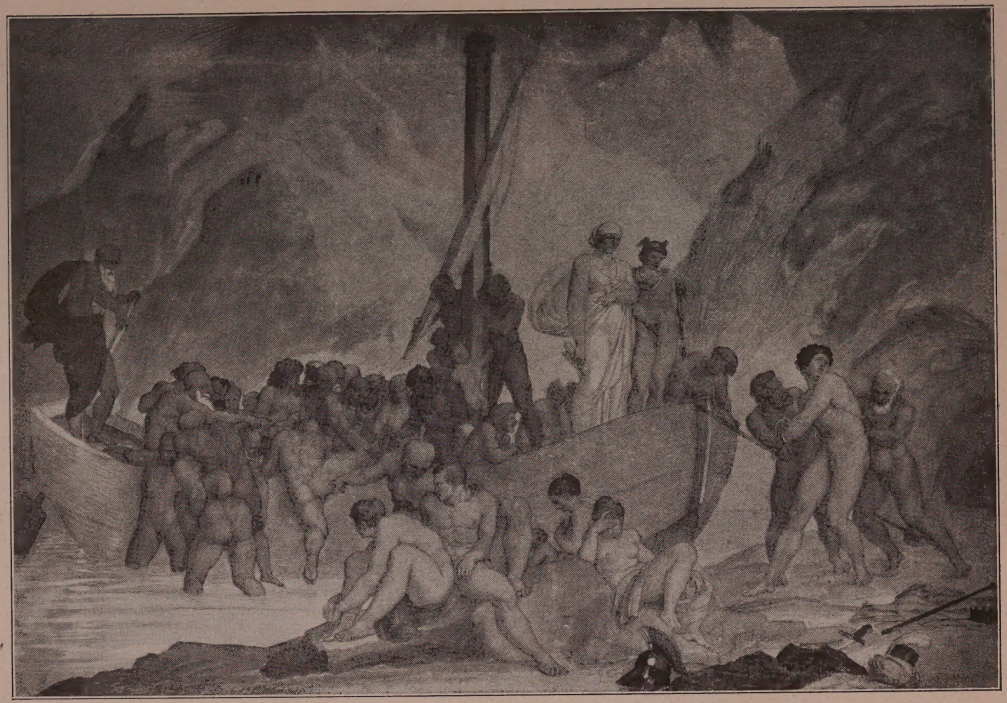
Nr. 273 . . . . Seite 83
= 275 . . . . . = 85
= 276 . . . . . = 45
= 281 . . . . . = 45
= 282 . . . . . = 49
= 283, 284 . . . = 49
= 291 . . . . . = 82
= 295 . . . . . = 81
= 296 . . . . . = 82
= 297, 298 . . . = 53
= 301 . . . . . = 39
= 302 . . . . . = 83
= 303 . . . . . = 48
= 305 . . . . . = 47
= 306 . . . . . = 52
= 308 . . . . . = 42
= 309 . . . . . = 42
= 310 . . . . . = 54
= 311 . . . . . = 53
= 312 . . . . . = 54
= 313, 314 . . . = 45
= 320—322 . . . = 48
= 323, 324 . . . = 50

VERZEICHNIS
DER ABBILDUNGEN

No. 122. Asmus Jacob Carstens: Die Überfahrt des Megapenthes.
No. 123. Asmus Jacob Carstens: Die Einschiffung des Megapenthes.
No. 127. Asmus Jacob Carstens: Die Geburt des Lichts.
No. 128a. Asmus Jacob Carstens: Die Nacht.
No. 133. Peter v. Cornelius: Die vier Reiter der Apokalypse.
No. 137 und 138. Lucas Cranach d. Ä.: Porträt Luthers und seiner Frau.
No. 141. Lucas Cranach d. Ä.: Kurfürst Johann Friedrich.
No. 142. Lucas Cranach d. Ä.: Sibylle von Cleve.
No. 144. Lucas Cranach d. Ä.: Die Wirkung der Eifersucht.
No. 151. Lucas Cranach d. Ä.: Charitas.
No. 164. Albrecht Dürer: Porträt des Hans Tucher.
No. 165. Albrecht Dürer: Porträt der Felicitas Tucher.
No. 170. Caspar David Friedrich: Landschaft.
No. 175. Anton Graff: Portät Gellerts.
No. 179. Anton Graff: Porträt Rabeners.
No. 181. Bonaventura Genelli: Bacchus unter den Seeräubern.
No. 186. Bonaventura Genelli: Jupiter auf den Flügeln der Nacht.
No. 193. Bartholomäus v. d. Helst: Damenbildnis.
No. 203. Friedrich Georg Kersting: Die Stickerin.
No. 257. Friedrich Preller d. Ä.: Felsen in schäumender Brandung.
No. 267. Friedrich Preller d. Ä.: Leukothea.
No. 268. Friedrich Preller d. Ä.: Odysseus bei den Sirenen.
No. 272. Friedrich Preller d. Ä.: Odysseus und Nausikaa.
No. 275. Ferdinand von Rayski: Selbstporträt.
No. 276. Rembrandt: Selbstporträt.
No. 291. Moritz von Schwind: Aus dem Leben der hl. Elisabeth.
No. 296a. Moritz von Schwind: Aus dem Märchen von den sieben Raben.
No. 296b. Moritz von Schwind: Aus dem Märchen von den sieben Raben.
No. 309. Jacopo Robusti gen. il Tintoretto: Porträt Sansovinos.
No. 312. Joh. Heinr. Wilh. Tischbein: Selbstporträt.

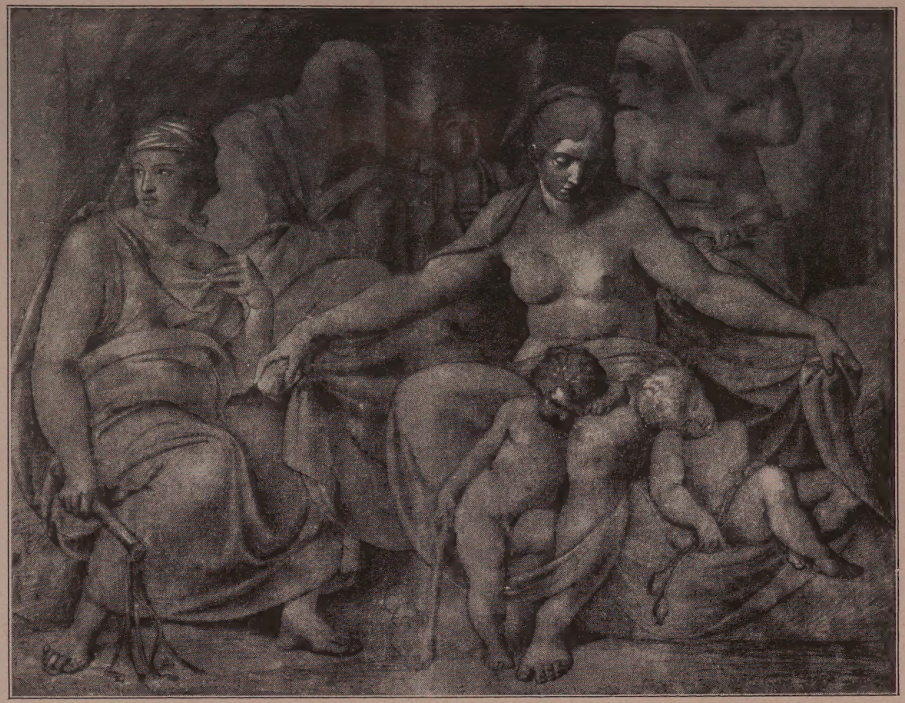
Asmus Jacob Carstens:
Die Ueberfahrt des Megapenthes.

No. 122.

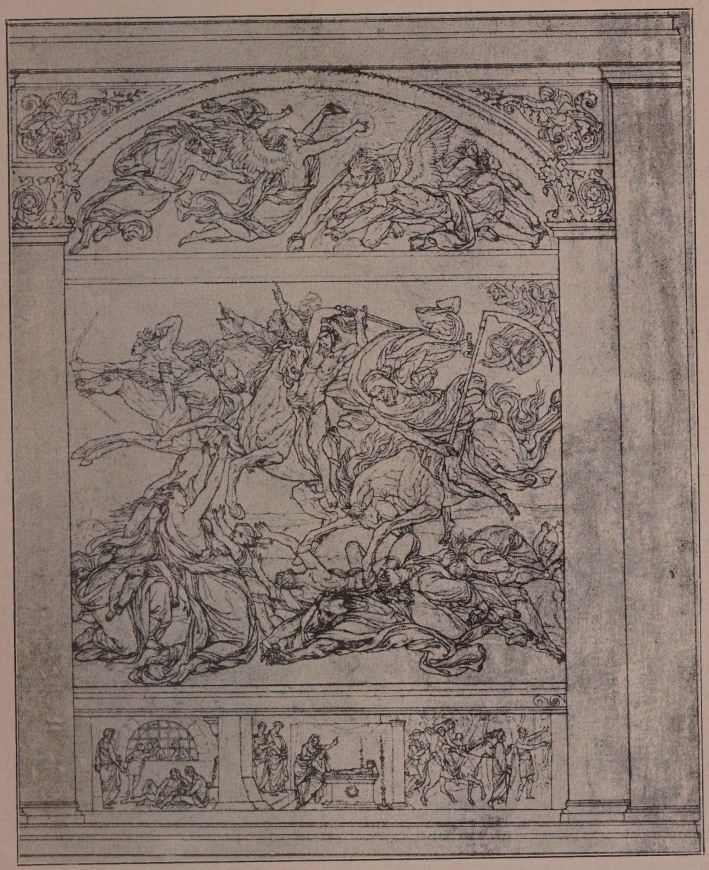


Asmus Jacob Carstens:
Die Einschiffung des Megapenthes.

Asmus Jacob Carstens:
Die Geburt des Lichts.



Asmus Jacob Carstens:
Die Nacht.



Peter v. Cornelius:
Die vier Reiter der Apokalypse.

Lucas Cranach d. Ä.:
Porträt Luthers und seiner Frau.

No. 137 u. 138.

Lucas Cranach d. Ä.:
Kurfürst Johann Friedrich.

Lucas Cranach d. Ä.:
Sibylle von Cleve.

Lucas Cranach d. Ä.:
Die Wirkung der Eifersucht.

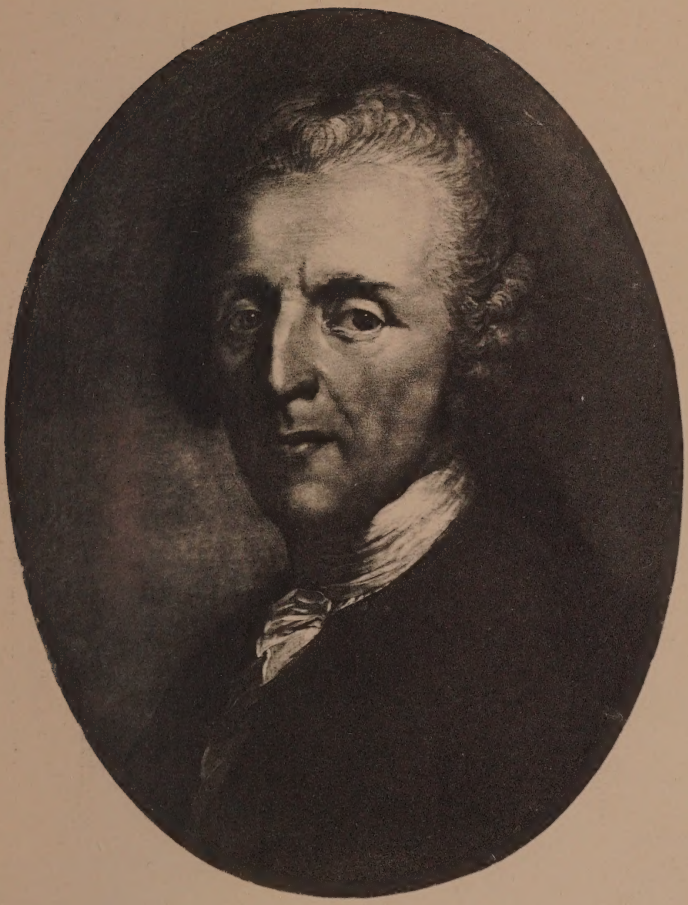
Lucas Cranach d. Ä.:
Charitas.

Albrecht Dürer:
Porträt des Hans Tucher.

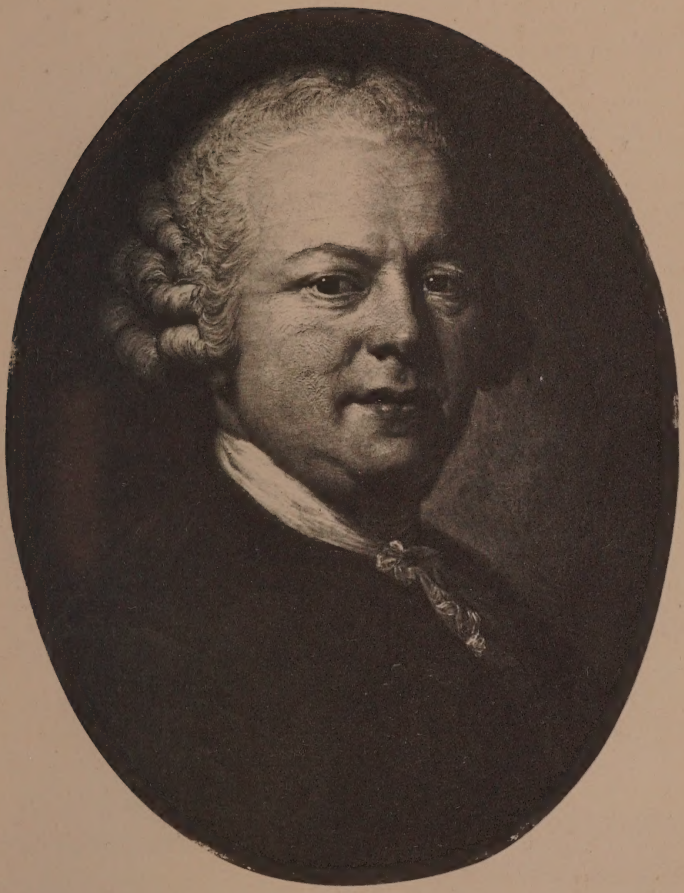
Albrecht Dürer:
Porträt der Felicitas Tucher.

No. 170.

Caspar David Friedrich:
Landschaft.



Anton Graff:
Porträt Gellerts.



Anton Graff:
Porträt Rabeners.

Bonaventura Genelli:
Bacchus unter den Seeräubern.

No. 181.

Bonaventura Genelli:
Jupiter auf den Flügeln der Nacht.

Bartholomäus v. d. Helst:
Damenbildnis.

Friedrich Georg Kersting:
Die Stickerin.

Friedrich Preller d. Ä.:
Felsen in schäumender Brandung.

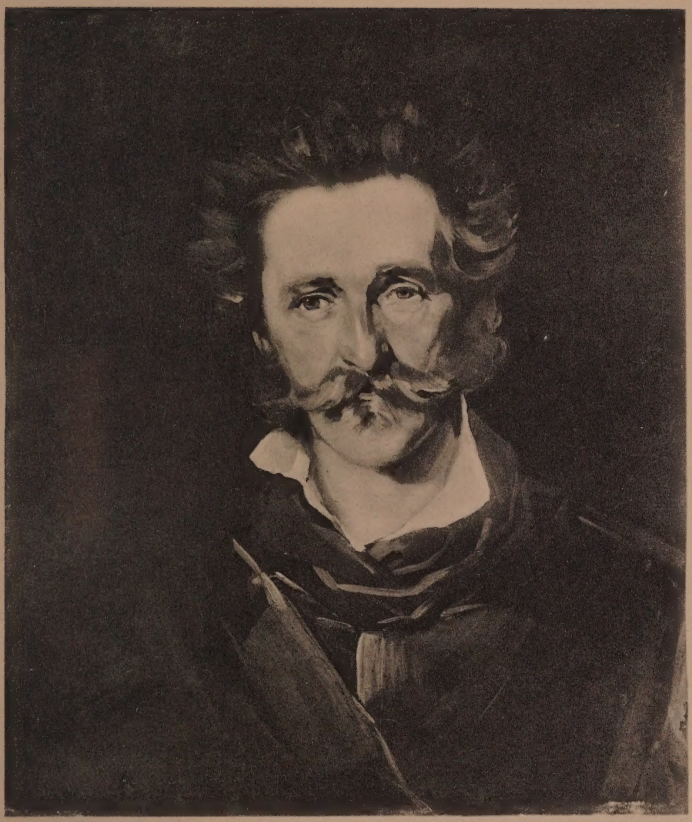
No. 257.

Friedrich Preller d. Ä.:
Leukothea.

Friedrich Preller d. Ä.:
Odysseus bei den Sirenen.

Friedrich Preller d. Ä.:
Odysseus u. Nausikaa.

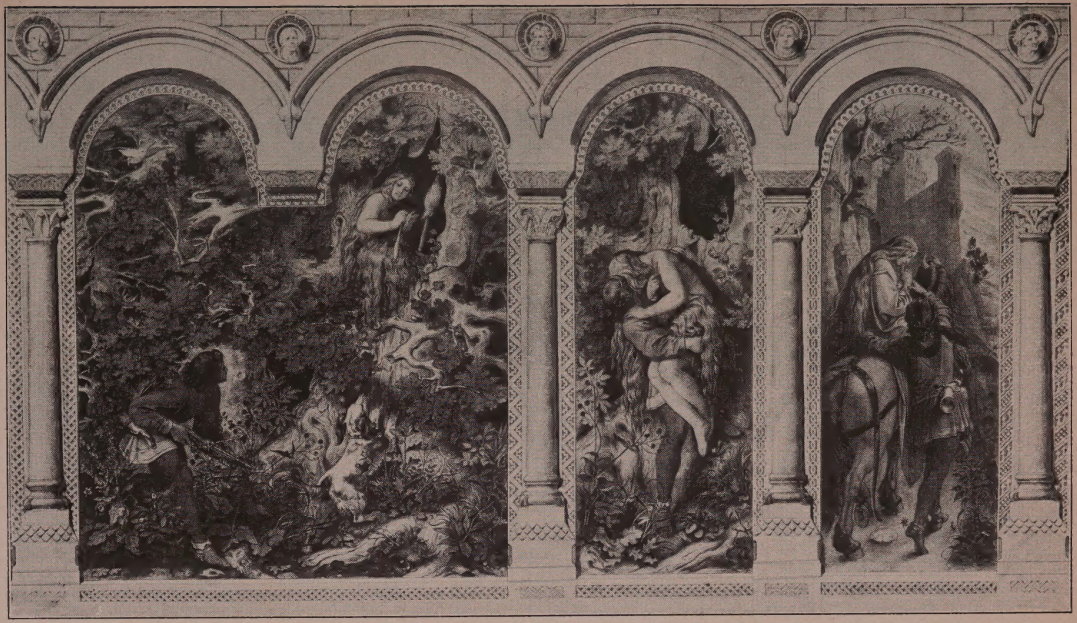
No. 272.



Ferdinand von Rayski:
Selbstporträt.

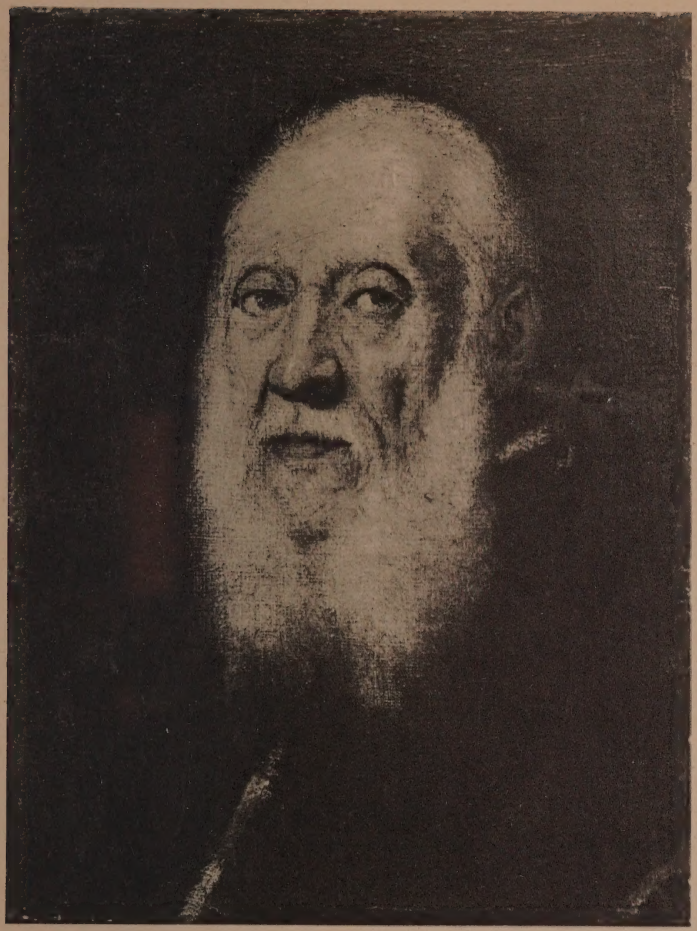
Rembrandt:
Selbstporträt.

Moritz von Schwind:
Aus dem Leben der hl. Elisabeth.



Moritz von Schwind:
Aus dem Märchen von den sieben Raben.

Moritz von Schwind:
Aus dem Märchen von den sieben Raben.



Jacopo Robusti gen. il Tintoretto:
Porträt Sansovinos.

Joh. Heinr. Wilh. Tischbein:
Selbstporträt.

85-B19204
3432

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00721 5102